



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**SUIANNI CORDEIRO MACEDO**

**SÃO PAULO: CIDADE TRANS-FIGURADA**

**CAMPINAS  
2018**

SUIANNI CORDEIRO MACEDO

## **SÃO PAULO: CIDADE TRANS-FIGURADA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

Orientador: Wenceslão Machado de Oliveira Junior.

O ARQUIVO DIGITAL CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNA SUIANNI CORDEIRO MACEDO E ORIENTADA PELO PROF. DR. WENCESLÃO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR.

**CAMPINAS**  
**2018**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPESP, 2013/19556-9

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-9309-7934>

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Macedo, Suianni Cordeiro, 1983-  
M151s São Paulo: cidade trans-figurada / Suianni Cordeiro Macedo. – Campinas,  
SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Wenceslão Machado Oliveira Junior.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de  
Educação.

1. Paisagem. 2. Audiovisual. 3. Cidades. 4. Educação estética. 5.  
Geografias menores. I. Oliveira Junior, Wenceslão Machado, 1965--. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** São Paulo : trans-figured city

**Palavras-chave em inglês:**

Landscape

Audiovisual

City

Esthetical education

Minor geographies

**Área de concentração:** Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

**Titulação:** Doutora em Educação

**Banca examinadora:**

Wenceslão Machado Oliveira Junior [Orientador]

Cláudio Benito Oliveira Ferraz

Eduardo Anibal Pellejero Maria

Tereza Duarte Paes

Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

**Data de defesa:** 26-02-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

**SÃO PAULO: CIDADE TRANS-FIGURADA**

Autora : Suianni Cordeiro Macedo

**COMISSÃO JULGADORA:**

Orientador: Wenceslão Machado de Oliveira Junior

Cláudio Benito Oliveira Ferraz

Eduardo Anibal Pellejero

Maria Tereza Duarte Paes

Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

A Ata da Defesa assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

**2018**

## **Agradecimento**

Agradeço à Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela Bolsa no País (processo n° 2013/19556-9) e pela Bolsa Estágio Pesquisa no Exterior - BEPE (processo n° 2015/07487-8), fomentos fundamentais para a realização da pesquisa que se encerra na presente tese de doutorado.

## **Resumo:**

A tese aqui apresentada – financiada pela FAPESP sob o processo nº 2013/19556-9 – encontra-se no escopo da “Rede Imagens, Geografias e Educação” e centra-se num conjunto de fotografias e vídeos de autoria de fotógrafos e video-artistas que escolheram a cidade de São Paulo como tema e problema ético e estético. Nosso objetivo é pensar como a imagem da cidade assume a centralidade na construção de sua espacialidade. Com isso, pretendemos refletir acerca da visualidade e da educação estética dos indivíduos como aspecto fundamental da compreensão da realidade. Pensar a imagem como meio de composição da noção de espaço significa ressaltar que o espaço é instável e fruto de encontros e de desencontros, como aponta a geógrafa Doreen Massey. Cada fotografia ou vídeo é, portanto, uma geografia-menor, ou seja, uma versão divergente de espaço e de cidade. Tais imagens são diversas miradas sobre a cidade de São Paulo as quais, todavia, somadas não nos permitiriam compor uma imagem totalizante/totalizadora da cidade. Isso significa demonstrar que o visível é passível de ser pensado e que a arte, aos modos de Manoel de Barros, nos propõe outras maneiras de ver ou *transver* o mundo. Assim, ao modelo da noção de “mesa de trabalho”, apresentada por Didi-Huberman a partir da obra de Aby Warburg, propomos como o encontro e o desencontro de imagens constrói uma forma de pensar das imagens. Esse pensar faz deslizar e deslocar relações; em nosso caso em particular, desloca e desarranja as relações habituais entre verdade, realidade, paisagem e espaço, bem como as relações entre imagem, escritura e os sentidos éticos e estéticos do espaço. Todos os ensaios que se seguem procuram construir sentidos para o que chamamos *palavra-paisagem*, noção operativa com a qual procuramos pensar, ao mesmo tempo, as imagens, a escritura, as paisagens urbanas e a cidade de São Paulo, criando (sub)versões de sentidos para as palavras que buscam dizer (d)o espaço e (d)a paisagem a partir das obras de arte dispostas sobre nossa “mesa de trabalho”. A relação entre imagem e escritura, pensada como uma impossível tradução, assume, nas diferentes seções da tese, a centralidade com o objetivo de apontar as dificuldades de apreensão da imagem e do espaço a partir da escrita, mas, ao mesmo tempo, as potencialidades da escritura ser a fabulação de outras (infinitas) paisagens possíveis.

**Palavras-chave:** palavra-paisagem; audiovisual/cidade; educação estética; geografias menores; São Paulo

## **Abstract:**

The thesis herein presented – financed by FAPESP under process No. 2013/19556-9 – is in the scope of “Images, Geographies and Education Networks” and is focused on a set of photographs and videos by photographers and video-artists that have chosen the city of São Paulo as subject and as ethical and esthetical problem. Our purpose is to think how the image of the city assumes the centrality in the construction of its spaciality. By these means, we intend to reflect about the visuality and the esthetical education of the individuals as a fundamental aspect of the comprehension of reality. Thinking image as a means for composing the notion of space implies emphasizing the space as volatile and as a result of matches and mismatches, as the photographer Doreen Massey points out. Each photograph or video is, therefore, a “minor geography”, that is, an alternative version of space and of city. Such images, several of them targeted on the city of São Paulo, if aggregated, could not allow us to compose a totaling/totalizing image of the city. This means demonstrating that the visible is susceptible of being thought, and that art, as Manoel de Barros would think, proposes us other ways to see or *transsee* the world. Thus, based on the “work bench” notion presented by Didi-Huberman from the work of Aby Warburg, we propose how the match and mismatch of images build a way of thinking about the images. This thinking make relations slide and dislocate; in our particular case, it dislocates and deranges the standard relations between truth, reality, image and space, such as the relations between image, writing, and the ethical and esthetical meanings of the space. All following essays seek to build meanings for what we call *landscape-word*, operational notion with which we aim to think simultaneously the images, the writing, the urban landscapes and the city of São Paulo, creating (sub)versions of meanings for the words that seek to say (about) the space and (about) the lanscape from the art works laid on our “work bench”. The relation between image and writing, thought as an impossible translation, assumes the centrality in different sections of this thesis, aiming to point out the difficulties of apprehending the image and the space from the writing, but, simultaneously, the potentiality of the writing being the fabrication of other (infinite) possible images.

**Key words:** landscape-word; audiovisual/city; esthetical education; minor geographies; São Paulo.

## SUMÁRIO (PROVISÓRIO)

ABREVIACÕES, SIGLAS E SINAIS CONVENCIONAIS USADOS NESTA TESE  
([P. 09](#))

ADVERTÊNCIA  
([P. 10](#))

PALAVRA-ÚLTIMA  
([P. 11](#))

TRANS-FIGURAS DE LINGUAGEM  
([P. 15](#))

INTERLÚDIO (A SEÇÃO ERRANTE)  
([P. 14](#) E [P. 44](#) E [P. 54](#) E [P. 104](#) E [P. 110](#) E [P. 116](#) E [P. 142](#))

TRAVESSIA  
([P. 45](#))

PRINCÍPIO  
([P. 55](#))

COORDENADA  
([P. 68](#))

O LIVRO DAS OBJEÇÕES  
([P. 75](#))

ESPAÇAR  
([P. 84](#))

ILHAR  
([P. 98](#))

INQUIETANTE ESTRANHEZA  
([P. 104](#))

SUBLIME  
([P. 118](#))

ÓBVIO  
([P. 126](#))

DEAMBULAÇÕES  
([P. 128](#))

CHAVES  
([P. 143](#))

PREÂMBULO  
([P. 148](#))

PUXADINHOS  
([P. 149](#))



## Abreviaturas, siglas e sinais convencionais usados nesta tese<sup>1</sup>

<b>A</b>	<b>L</b>	<b>T</b>
<b>A.</b> = Autora; Aurélio	<b>lat.</b> = latim, latinismo, latino	<b>t.b.</b> = também
<b>acepç.</b> = acepção, acepções	<b>M</b>	<b>t.d.</b> = transitivo direto
<b>adj.</b> = adjetivo	<b>m.</b> = masculino	<b>trad.</b> = tradução
<b>B</b>	<b>N</b>	<b>U</b>
<b>bras.</b> = brasileirismo	<b>neol.</b> = neologismo	<b>us.</b> = usado(s)
<b>biogr.</b> = biografia	<b>O</b>	<b>V</b>
<b>C</b>	<b>obsol.</b> = obsoleto	<b>v.</b> = veja; ver
<b>cf.</b> = confronto	<b>Ocean.</b> = Oceanografia	<b>v.</b> = verbo(s); verbal
<b>conjug.</b> = conjugação	<b>Ocean. Fís.</b> = Oceanografia Física	<b>var.</b> = variante(s)
<b>E</b>	<b>Ocean. Geol.</b> = Oceanografia Geológica	<b>vol.</b> = volume(s)
<b>ed.</b> = edição	<b>op. cit.</b> = obra citada	<b>(....)</b> = os quatro pontos ou interpontuação, segundo critérios de Aurélio, série de pontos indicativos de supressão de parte do texto citado
<b>F</b>	<b>P</b>	● Us. apenas no interior de um verbete, para indicar mudança de classe gramatical ou de gênero.
<b>f.</b> = feminino	<b>p.</b> = página	◆ Us. somente em interior de verbete, antecedendo locução ou locuções de que o verbete é a base.
<b>fig</b> = figurado, figuradamente	<b>pp.</b> = páginas	
<b>G</b>	<b>p. ext.</b> = por extensão	
<b>ger.</b> = geral	<b>S</b>	
<b>Geog.</b> = Geografia	<b>s.</b> = substantivo	
<b>Geol.</b> = Geologia	<b>sin.</b> = sinônimo	
<b>Geofís.</b> = Geofísica		

<sup>1</sup> Usamos no texto que se segue as abreviações e sinais propostos por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira na segunda edição do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Essa lista não é, no entanto, a reprodução de todas as abreviaturas do supra-citado dicionário, mas apenas aquelas por nós adotadas. Além disso, quando necessário, também fizemos acréscimos à lista original do dicionarista. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. pp. xx-xxiii.

## ADVERTÊNCIA

Sempre nos pareceu uma coisa importante isso de escrever uma advertência – finalmente, temos a oportunidade! A emoção é tão grande que decidimos que seria necessário marcá-la em vermelho para melhor usufruirmos desse raro momento. Vamos ao que interessa – afinal, para advertir é preciso ir direto ao ponto; do contrário, o leitor abandona o texto antes de receber as instruções necessárias. Nem tudo é como parece. Nem tudo que está no princípio é obrigatoriamente o começo, assim como nem tudo que está por último é necessariamente o fim. Nem todo conselho é bom, apesar de ser de graça. Nem toda instrução deve ser seguida. E que venha a tempestade!

## Palavra-última

(aquela que talvez se devesse ler no fim)

*E depois do começo o que vier vai começar a ser o fim.*

Última não porque aparece no fim; mesmo porque nela não há fim algum. Última porque nela se desdobra todo o antes. Última porque é conteúdo e continente desde o começo.

Aurélio morreu em fevereiro de 1989. Naquele mesmo ano a Autora aprendera a ler. Muito provavelmente, não foi em fevereiro. Nem saberemos quando foi precisamente; aprender a ler não é uma coisa que alguém se dá conta quando acontece. É algo como a vida. Não sabemos ao certo quando ela começa e, de repente, nos damos conta que já estamos vivos.

Aurélio morreu em fevereiro de 1989... naquele mesmo ano a Autora aprendera a ler. Isto é uma invenção como tudo o mais que se segue ou tudo aquilo que precede. Sim, sim, e porque razão não haveríamos de assumir a invenção? E nem por isso estamos dizendo que toda essa estória é uma mentira. Isso deixemos para os leitores decidirem, pois não é problema nosso. O problema não é nem da Autora nem de Aurélio que, aliás, não tem nada a ver com isso, apesar dele ser também responsável por tudo isso. Aliás, isso sequer precisa ser problema de alguém. Mas atendendo a pedidos contaremos *toda* a verdade. A verdade já vai longe a essa altura, vamos bastante atrasados e, para alcançá-la, não serão poucas as mentiras que teremos que contar! E é melhor começarmos já, pois teremos muito ainda que inventar.

Aurélio morreu em fevereiro de 1989, naquele mesmo ano a Autora aprendera a ler. Estamos, talvez, nos tornando repetitivos. Mas essa estória é uma aventura de fantasmas, na qual há muitas assombrações. Antes de mais, aliás, cabe dizer que encontrar soluções possíveis não significa fazer desaparecer os problemas dos quais partimos. O pensar é, sempre, um lugar assombrado. Os problemas, tampouco, esperam uma solução, mas sim e somente isso: que pensemos sobre eles. Tentaremos contar-lhes algumas coisas sobre isso. E sobre como o espaço muda a imagem que muda a palavra que muda o espaço que muda a

palavra que muda a imagem que muda o espaço... e que, talvez, algumas dessas mudanças acabem por mudar a gente. Essa estória-até-aqui era sobre o espaço, mas não havia jeito de falar dele sem falarmos também da palavra e da imagem. Essa estória-até-agora era sobre a imagem, mas não havia jeito de dizermos dela sem dizermos também da palavra e do espaço. Essa estória era sobre a palavra, mas não havia jeito de escrevermos com ela sem escrevermos com a imagem e com o espaço. Tudo está enredado, mas o que estivemos contando aqui foi, também, as estórias das estórias.

Aurélio morreu em fevereiro de 1989 – será que já contamos isso? –, naquele mesmo ano a Autora aprendera a ler. Não vamos dizer que isso é uma coincidência, nem um acaso, nem um destino; muitas outras coisas aconteceram em 1989. Muitas delas sequer saberemos que ocorreram. Tal acontecimento não tem significado nenhum além daquele que lhe queremos dar. E lhe daremos sem nenhum escrúpulo; não temos nada a perder, quando tudo já está errando por aí. Como tudo que contamos, este acontecimento é um nó. Laçado por nós, seguramente. Um nó que juntou definitivamente Aurélio à Autora: A. despertava em (nó)s aquilo que é o cerne do nó que amarra A. e A., a dúvida. Havia muitos vestígios daquela intragável dúvida e, claro, ela era muito menos metódica do que a de Descartes. Era mais errante e mais humana. Sob a coragem aventureira de Aurélio jazeu o inútil rigor científico. Como nada estava apaziguado, das errâncias de A. surgiu a dúvida como motor de todo novo pensar. Nada daquelas metódicas, cartesianas, aborrecidas e apaziguadas dúvidas. Não mais mero artifício lógico para um argumento; a A. só interessava o mero vigor do pensamento em deriva. Toda essa estória é um grande nó, ao qual estamos sempre amarrando outras linhas. Nela um caminho é o [fim](#): esse já começou, portanto, siga adiante; um caminho é o [princípio](#); um caminho é o [meio](#) – mas nem por isso ele é indeciso; e um caminho é [curto](#), e ponto!

O nó que é o desenlace, porém, aqui só sabe se arrematar em outros laços. O desenlace ao qual nos enlaçamos. O nó no qual amarramos as coisas que não ocorreram a Aurélio enredar e que, justamente por isso, nos prenderam a ele.

*Dito isto comecemos (o fim)<sup>1</sup>.*

A.



---

<sup>1</sup> A frase inicial é de Renato Russo. A frase final é de Thomas Mann, mas (o fim) é, exclusivamente, nosso. A dúvida está sempre pelo meio, essa aqui era de Descartes, a nossa estará por aí. V.: RUSSO, Renato. Depois do começo. In: Legião Urbana. **Que País É Este | Que País É Este 1978/1987**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon Brasil, 1987. 1 disco sonoro (35 min), 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. Encarte interno. V. t.b: MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 6. E v.: DESCARTES, René. **Discours de la méthode**: pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Paris: Fayard, 1987.

“Trago dentro do meu coração,  
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,  
Todos os lugares onde estive,  
Todos os portos a que cheguei,  
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,  
Ou de tombadilhos, sonhando,  
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero (...).”

## Trans-figuras de linguagem

(onde linguagem e figura se encontram)

*Quando o sentido caminha,  
a palavra permanece.  
Quem sabe mal digo mentiras,  
vai ver só minto verdades<sup>1</sup>.*

As ilhas sempre lhe pareceram lugares fascinantes. Pedacos de terra rodeados por águas doces ou salgadas. Sempre lhe faziam pensar em grandes barcos ancorados num mar de líquidos oscilantes e, por isso, dispostas aos caprichos das correntes aquosas. Quando criança, imaginava que eram pedacos de terra flutuando sobre a água – iguais aos icebergs, os quais só lhes foram apresentados mais tarde nas aulas de cartografia, nos complexos estudos sobre os polos. As mesmas aulas nas quais lhe explicaram que a água, apesar de ser um líquido incolor, insípido e inodoro, deveria ser desenhada sobre os mapas em azul. Ainda lembrava no corpo que havia tanta água a ser desenhada naquelas aulas que lhe doíam os braços daquele exaustivo exercício de fabricar mares<sup>2</sup>. Lembrava também que marés e vagas surgiam nos desencontros dos traços do lápis de cor, mas isso já é uma outra história.

Passados tantos anos do contato com os bancos duros da escola, ainda hoje tinha dificuldade em compreender que as ilhas tivessem raízes tão profundas quanto os continentes. Aliás, a fatídica descoberta das raízes das ilhas lhe parecia um disparate pois, se os continentes também estavam cercados por oceanos, por que não seriam eles também chamados simplesmente ilhas? Esse mistério era igual àquele da santíssima Trindade que lhe explicara seu pai e que não houvera jeito dele compreender bem<sup>3</sup>. Para assegurar, então, a distinção que duramente acreditava ter aprendido, escreveu: **continente**. grande massa de terra cercada pelas águas oceânicas<sup>4</sup>. E mais à frente: **ilha**. terra menos extensa que os continentes<sup>5</sup>. Mas depois achou por bem acrescentar: e cercada de água por todos os lados, já que os continentes estavam, às vezes, cercados também por outro continente! Quanto disparate! Garantia, com essa estratégia, que os continentes fossem espécies de grandes ilhas

sem, contudo, serem ilhas; ou que as ilhas fossem tipos de continentes menores sem serem, no entanto, continentes.

Obviamente, isso não solucionaria suas inquietações, pois sempre encontraria outras complicações até então impensadas. Aurélio estivera, desde a infância, inquieto. De uma inquietude que morava dentro de si. “Vivia preocupado com as palavras”, diria anos mais tarde, numa tentativa de sintetizar suas primeiras angústias<sup>6</sup>. Apesar disso, possuía um espírito metódico e confiava poder todas as vezes contornar as estranhas surpresas do mundo. Tal era o herói que elegemos para nossa história. E essa é uma história verdadeira. Tão verdadeira quanto pode ser qualquer História. Mas não é uma biografia; aliás, o fato de que nosso herói tenha vivido é um elemento a mais para mostrar o quão fantástica é essa história. Embora as ideias aqui descritas habitassem nosso herói, ele talvez não soubesse que as tinha dentro de si, mas suspeitava – disso estamos seguras. Assim como qualquer historiadora, vamos preenchendo tudo isso com as tintas que podemos ou apenas com as tintas que queremos. Afinal, contar uma história é sempre questão do querer. Os leitores mais céticos poderão sempre duvidar de nossas intenções e acreditar que carregamos nas tintas. Todavia, não nos preocuparemos com isso, tantas outras escritoras antes de nós foram acusadas de serem desleais a seus crédulos leitores<sup>7</sup>. Credibilidade não é algo que se tenha, mas sim algo que nos dão aqueles que nos leem. A nós, mulheres, nos dão sempre menos, pois diz-se que temos uma natureza ardilosa<sup>8</sup>. Assim, nos deem credibilidade aquelas/es leitoras/es que assim acharem por bem, e não se fala mais nisso. Sempre que possível, no entanto, evocaremos outros testemunhos à nossa narrativa, não para atestar veracidade pois, como já dissemos, isso não nos interessa para nada, mas apenas a fim de aumentar o ardil.

Não seria absurdo, entretanto, se o leitor se perguntasse que tipo de pessoa cultivaria tão estranho desejo de escrever um dicionário, pois tal é a ideia que atormentava o nosso herói. Os dicionários, e também as enciclopédias, são daquelas obras que parecem que nunca foram escritas, que já sempre estiveram aí no mundo. Porém, eles são escritos em um dado momento. Instante pretérito e incerto, do qual talvez Walter Benjamin também dissesse que só poderíamos vislumbrá-lo no breve instante de um perigo. O filósofo escrevera, com muito juízo, que “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é reconhecido” e conhecê-lo é “apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um



perigo”<sup>9</sup>. À continuação dessa tese, Benjamin assinalaria que o tal perigo é, mais do que o esquecimento, a tomada da tradição pelo conformismo, que resultaria na empatia da História pelos vencedores. Mas deixemos que o materialismo histórico siga seu caminho em sua busca de uma história dos vencidos e seguiremos o nosso buscando salvar aquilo que for possível do esquecimento, o que é, por si só, um grande perigo a se enfrentar.

Sem mais delongas, o fato é que mesmo que isso possa parecer estranho, os dicionários possuem, sim, autores. E tais obras, por almejarem ser tão completas, em suas páginas inclusive explicam, sucintamente, como seria de esperar, quem são essas estranhas pessoas. Em sua “2ª edição revista e aumentada” Aurélio, por exemplo, o fez na página 587 – pois há sempre que se respeitar a ordem alfabética<sup>10</sup>. Em resumo, com tantas coisas sobre as quais escrever, sonhava ele escrever sobre as palavras. É bem verdade que também escrevera sobre outras coisas mas, com o tempo, escrever sobre as palavras o fora absorvendo a tal ponto que, mesmo quando olhava o mundo, agora o imaginava segundo os modelos de descrição de um vocábulo. O que resultava em observações bastante curiosas pois, assim como os vocábulos admitiam inúmeros significados, o mundo também possuía diversos sentidos, nem sempre concordantes entre si.

Na infância, tão logo apreendera a ler, Aurélio sentiu que, mesmo dominando os rudimentos daquela fantástica técnica, ainda lhe faltava alguma coisa. À sequência de recitar repetidas vezes o alfabeto, descobriu que sabê-lo de cor também lhe serviria para pesquisar naquele grande livro que magicamente solucionava seus problemas. Se fôssemos acreditar nas verdades literárias, poderíamos dizer que a sua especial curiosidade pelos dicionários era coisa de família pois, muitos anos antes de que nosso herói aprendesse a ler, seu pai, tão logo chegara a Maceió, entrara numa livraria e comprara o *Dicionário das Folhas, Frutos e Raízes*<sup>11</sup>. Porém, o fizera não por interesses acadêmicos, mas sim amorosos<sup>12</sup>. Como não se cansam de nos lembrar os especialistas, no entanto, são os escritores figuras duvidosas e mesmo um escritor/dicionarista não está isento aos desvios. Nesse sentido, poderíamos, incluso, complementar com elementos menos românticos a informação fornecida por Aurélio, e pontuar que na casa da família Buarque de Holanda Ferreira havia apenas um dicionário, o exemplar do *Dicionário Encyclopédico da Língua Portuguesa* de Simões da Fonseca<sup>13</sup>. (Ou será que havia também este outro?) Poderíamos, além disso, acrescentar que este volume, cuja origem nos é desconhecida, teria outro destino que o de fazer parte de nossa história pois, não

muito depois de nosso herói entrar no mundo das letras, ele, o dicionário, se transladaria a outro domicílio por ocasião do casamento da irmã de Aurélio. Para confirmar tal informação, poderíamos até mesmo citar testemunho do próprio herói de nossa trama. Poderíamos, mas não o faremos; não temos nenhum compromisso com a verdade, como já dissemos (esperamos que os leitores não se esqueçam disso); o que fazemos nós é, precisamente, uma trama. Que o leitor se sinta, portanto, a vontade para desenrolar deste enredo as linhas que bem lhe apeteçam e que procure por si mesmo suas fontes, se achar necessário. Apenas lhe aconselhamos que considere tal versão, para justificar o fato que se segue (ou que proponha suas próprias versões): Aurélio alfabetizado passou, então, a ser figura assídua no Primeiro Cartório de Registros, onde podia fazer uso do dicionário que possuía o tabelião, o Sr. José Bonifácio de Paula Cavalcanti<sup>14</sup>. Aliás, nunca o surpreendera o fato de ali encontrar tal volume; afinal, lhe parecia mais do que natural que num lugar no qual se fazia o constante uso das mais estranhas partes do universo das palavras se necessitasse ter à mão semelhante obra.

Foi o início de um fascínio. Os dicionários encantaram nosso herói como se deles emergissem um canto hipnótico, o qual podia ouvir se mantivesse os ouvidos muito atentos. Um canto em uma língua emudecida, tão silencioso e tão terrível quanto aquele das sereias de Kafka<sup>15</sup>. Além disso, havia certo sentido estético que emanava de todas aquelas palavras ordenadamente empilhadas. Encostadas umas às outras, ainda que de todo modo indiferentes a essas predecessoras ou àquelas sucessoras. E, depois, havia também o sistemático jogo alfabético segundo o qual, tal como no xadrez, se determinava o lugar de cada palavra mesmo que ela ainda sequer tivesse sido inventada.

a  
aa  
aar  
aarô  
**aarônico.** *Adj.*

a  
ab  
aba  
abab  
**ababá.** *S. m. Bras.*

a  
ac  
aca  
acab  
**acabaçado.** *Adj.*

a  
ad  
ada  
adac  
**adáctilo.** *Adj.*

a  
ae  
aei  
aeio  
**á-é-i-ó-u.** *S. m.*

a  
af  
afa  
afab  
**afabilidade.** *S. f.*<sup>16</sup>

Do mesmo modo que, numa partida de xadrez, desde a primeira jogada se podia antecipar matematicamente o conjunto de movimentos possíveis de nosso adversário, nas páginas de um dicionário se podia antever a posição de uma palavra ainda por inventar. Era

um princípio lógico que nada tinha a ver com as milenares e complicadas práticas de adivinhação. Esse princípio era, todavia, permanentemente interrompido pelas relações que cada vocábulo fazia com algum presente em outra seção alfabética, o que, sem querer, trazia para aquela propriedade lógica os mistérios do oráculo. Deste modo, cada palavra estava constantemente traçando linhas imprevisíveis para fora de seu espaço regulamentado. De v. em var., sempre se podia dar a volta ao dicionário<sup>17</sup>. O que não deixaria de ser, porventura, também dar uma volta ao mundo.

Não se lembrava ao certo, mas havia muitos anos, A. lera, num volume matematicamente arranjado, que em geral o que pode ser dito, o pode ser claramente, mas o que não se pode falar deve-se calar<sup>18</sup>. A frase era de um livro de Wittgenstein – de um volume que, por alguma razão desconhecida até mesma de nosso herói, lhe caíra nas mãos – e já nas primeiras páginas ele encontrara aquela enfática assertiva. De imediato, A. se encheu de desconfiança. Talvez ecoasse em sua memória uma dúvida antiga, se podia a palavra ser o limítrofe do mundo. Também sabia pelas páginas guardadas na gaveta de sua escrivaninha que o dizível era bastante mais amplo para que o pudessem comprimir em algumas centenas de páginas<sup>19</sup>. Aliás, Aurélio pensava com frequência naquelas palavras excluídas devido aos limites físicos da obra impressa mas que, independente disso, e até mesmo por isso, mais livremente povoavam o mundo. Aquelas páginas estavam ainda assim, sem nenhuma dúvida, muito aquém dos limites do dizível.

De todo modo, ao observar o permanente trabalho criativo da língua, A. não estava seguro de que houvesse coisas sobre as quais calar. Talvez, houvesse algumas para as quais, apenas, a língua não terminara sua labuta. Sabia, evidentemente, que aquela tal frase era coisa de filósofo e que seu autor não estaria preocupado, simplesmente, com os milhares de vocábulos cuidadosamente ordenados e trajados em pomposas descrições. Ainda assim, ou talvez precisamente por este motivo, A. pensava, cada vez mais, nela.

De mais a mais, não estava seguro se as palavras seriam inventadas ou descobertas. Havia, evidentemente, aquelas explicitamente inventadas, fenômeno para o qual também existia uma palavra para descrevê-lo: neologismo<sup>20</sup>. Mas, e todas as demais? Teriam sido em algum momento também neologismos? Claro estava que as palavras possuíam origens em outras línguas mais antigas e quase sempre se podia fazer o percurso ao contrário. Ainda assim, permanecia a pergunta, mesmo que em línguas mais antigas, em algum

momento foram elas inventadas? Não se tratava de perguntar pelas origens. O que o intrigava não era uma resposta definitiva para o início das coisas. Sabia que isso era, não só impossível, como também uma questão sem nenhuma importância. Sabia com segurança que estar mais perto da origem das coisas nunca significara estar mais próximo às coisas. Pensar sobre a invenção ou descoberta das palavras era, para ele, pensar se realmente haveria coisas sobre as quais calar. Afinal, se inventamos as palavras, sempre poderemos alcançar o antes não-dito, torná-lo para sempre dizível. No fundo, Aurélio sentia que as palavras eram igualmente descobertas e inventadas. Imaginava: *descorventadas* ou *invencobertas*. E se ria. Apesar da brincadeira pensava: não havia ou isso ou aquilo, algo lhe dizia que era isso e também aquilo. Sempre podíamos inventar novas palavras que descobriam novas experiências, e sentidos recém experimentados podiam sempre demandar a invenção de novos termos nos quais se encarnarem.

Sempre que refletia sobre isso A. sentia o quão fascinante era o vasto universo do dizível. De certo modo, fora por isso que decidira assumir a longa tarefa de escrever um dicionário. Seria o dicionário uma tentativa de se registrar a totalidade do tal dizível? Ao olhar os inúmeros dicionários que existiam para uma mesma língua, a tarefa lhe parecera infundável e movediça<sup>21</sup>. E, por isso mesmo, um tanto heróica. Não que ele se sentisse um herói de qualquer gênero. Não, não era isso. Por sinal, sentia-se uma pessoa bastante comum, talvez, apenas dotada de um pouco mais de paciência para as coisas do sem-fim.

Era no dicionário em si que sentia, todavia, aquela dimensão do despropositado e do incomensurável que só encontramos nos feitos heróicos e nos eventos sublimes. Lembrava-se, com frequência, das histórias de tantos lexicógrafos e seus esforços super-humanos de preencher páginas com verbetes alfabeticamente ordenados<sup>22</sup>. Eram os esforços, no entanto, que eram super-humanos, não os dicionaristas que eram super-homens. Essas histórias o impressionavam tanto que não pudera deixar de narrá-las, anos mais tarde, em seu prefácio, mesmo que alegasse que o fazia apenas para “(...) distrair o leitor com algo ameno, embora triste, e atraí-lo para o prefácio, tipo de leitura, sem dúvida, não muito apetecido” – escrevera Aurélio num dos poucos momentos em que se permitira divagar em tão sério volume<sup>23</sup>. Mas bem no fundo sabia que não o fizera somente para a distração de seus leitores, e sim porque sentia que todas aquelas histórias eram também um pouco suas. Mesmo que seu

destino fosse distinto, partilhava com aqueles longínquos antepassados as angústias e as aventuras de um fazer.

Aquelas páginas, mais do que um amontoado de palavras empilhadas umas sobre as outras, recolhiam um vívido dizível. Sua tarefa era hercúlea, mas isso não significava que Aurélio, tampouco, se imaginava chegando ao estatuto daquele divino herói ou se sentia participante dos aspectos trágicos de um destino heróico. Tal como escrevera Aristóteles, não podia haver herói sem um trágico destino<sup>24</sup>. Sentia, todavia, que lutava o mais bravamente que podia, assim como tantos outros antes dele haviam lutado e nem sempre haviam vencido – havia sempre aquele fantasma do inacabado a rondar tarde da noite pelos escritórios. Bastava uma mera indigestão, uma doença desconhecida, um miasma entrado por uma fresta mal fechada da janela e lá se ia para o outro mundo o dicionarista, ficando, neste mundo ingrato, a sua obra vitimada do maior dos males que a poderiam acometer: o mal de acabar. Alguns de seus companheiros lexicógrafos eram mártires sem altares, sem velas, sem flores ou pior: motivo de burla<sup>25</sup>. Sempre que pensava nisso lhe vinham à mente os fatídicos versos de Drummond: “lutar com palavras é a luta mais vã. Entanto lutamos mal rompe a manhã”<sup>26</sup>.

Identificava-se Aurélio, todavia, menos com aqueles guerreiros da Antiguidade Clássica ou esses mártires do medievo e muito mais com estes viajantes naturalistas da Época Moderna. Gostava de se imaginar como os primeiros naturalistas enviados por suas academias de ciências aos cantos mais remotos do globo. Entranhavam-se em terras inóspitas em busca de novas espécies botânicas e zoológicas às quais domesticavam com descrições condizentes aos rígidos códigos da classificação da História Natural<sup>27</sup>.

No fim dos anos 40, quando pela primeira vez foi contratado para trabalhar na edição do *Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa*, lhe coubera a tarefa de coordenar a pesquisa e escrever sobre os brasileirismos<sup>28</sup>. Escrever um dicionário era como se fora um destino, pois nosso herói não possuía nenhuma formação acadêmica que o recomendasse em especial, por assim dizer, a tal exercício, a não ser a inclinação natural de seu físico e de seu espírito à tarefa de viajante<sup>29</sup>. Aurélio sentiu-se, então, como um caçador de borboletas<sup>30</sup>. Tal como aqueles antigos naturalistas, tinha que recolher espécies vivas, catalogá-las, descrevê-las e dissecá-las com o maior rigor e precisão possíveis. A comparação lhe parecia inclusive a mais acertada possível pois, da mesma maneira que as plantas e os animais, os vocábulos também estavam divididos em família, gênero, etc. Além disso, do

mesmo modo que um bom livro de História Natural necessitava de uma apurada descrição do habitat, solo, clima, etc. dos táxons, as palavras, abrigadas no dicionário, demandavam semelhantes cuidados. Também era verdade que muitos dos mais famosos naturalistas não haviam viajado e, assim como ele, aqueles ilustres senhores haviam se sentado dia após dia em seus escritórios e gabinetes a escrever sobre coisas distantes<sup>31</sup>. Julgava, portanto, nosso herói, sentir o sabor da viagem e da aventura através do caminho que ia trilhando na perseguição de um vocábulo, da variação de um termo linguístico, de uma palavra surgida em alguma localidade distante ou de uma expressão em extinção.

Passaram-se os anos, e o espólio de suas empreitadas se fez mais e mais volumoso. Fora durante três décadas um despreocupado e pacato caçador de borboletas, um dedicado colecionador de vocábulos. Conseguira não só escapar ao fantasma da obra inacabada, como também publicar uma segunda edição “revista e aumentada” do seu dicionário!<sup>32</sup> Feito pelo qual seu editor, o Carlos Lacerda, lhe felicitara e o medira com uma precisão aritmética: 35% de acréscimos!<sup>33</sup> E no ano seguinte seu dicionário esteve entre as 10 obras mais vendidas na categoria “não-ficção” por diversas semanas<sup>34</sup>. Contagiado por esse entusiasmo, no prefácio à segunda edição, Aurélio a chamava de “35% mais copiosa”, como se se tratasse de um maravilhoso festim.

Agora, no avançado das horas, todavia, tinha uma ideia arraigada na cabeça que o perturbava: tinha rompantes poéticos e lhe atormentavam pesadelos de filósofo, nos quais as palavras incessantemente tomavam outros sentidos. Nessas noites, acordava banhado em suor e já não podia voltar a dormir. Todavia, esses não eram os piores dias. Os pesadelos que lhe assaltavam quando desperto, esses sim, o aterrorizavam. Evidentemente não eram suficientes para lhe retirarem seu bom humor habitual, tampouco seu apetite; contudo, eram ventos que traziam tempestades para sua pacata velhice; sopravam procelas, erguiam enormes vagas e Aurélio voltava a pensar em ilhas!

A primeira vez que tão perturbadoras ideias o assaltaram foi quando ele mesmo virara substantivo singular masculino. Tentara lutar, resistira como pôde, mas fora em vão: ele sujeito, substantivo próprio com letra maiúscula, era, doravante, também coisa, a saber:

1. Conjunto de vocábulos duma língua ou de termos próprios duma ciência ou arte, dispostos, em geral, alfabeticamente, e com o respectivo significado, ou a sua versão em outra língua. 2. Obra ou livro que os consigna. [Sin., nesta acepç.: *pai-dos-burros*.] 3. Exemplar de uma dessas obras. 4. Dicionário vivo. [Cf.: *dicionario*, do v.

*dicionariar.*] ♦ Dicionário vivo. V. enciclopédia (3). [Tb se diz apenas *dicionário.*]<sup>35</sup>.

Ou mais rudemente falando um conjunto de folhas em papel bíblia, costuradas e minuciosamente encadernadas com capa dura e folha de rosto, nas quais se imprimiam em letras grandes: *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. Não, ele não era uma mera figura de linguagem, uma simples e inofensiva metonímia, como tentou fazer crer o editor em sua breve nota, o problema era muito mais sério que isso<sup>36</sup>. Se dizia por todo lado:

— Pega lá o aurélio.

— Cadê o aurélio?

— Mininu, não risca assim o aurélio!

— Você consultou **no** aurélio?

Chegaram a sugerir que na segunda edição do dicionário o verbete “aurélio” deveria ser incluído<sup>37</sup>! Em seu sobressalto imaginava algo como: **aurélio**. *S. m. Bras. V.: dicionário* (3)! A isso resistiu e foi vencedor! Mas era uma vitória ínfima e o estrago era irreparável, restava-lhe apenas esperar que o famigerado substantivo caísse em desuso. Por sorte, nosso atormentado herói não chegou a ver quando, fatalmente, alçou seu lugar logicamente premeditado: entre **aurea mediocritas**. e **áureo**.<sup>38</sup>.

Desde então, outras lembranças estranhas o assaltavam, ora tarde da noite quando buscava o sono, ora nas horas paradas do dia quando a imaginação vagueava sem rumo. Nesses momentos, seus pensamentos sempre fundeavam âncora em praias tormentosas. Certa vez lembrara-se de uma notícia velha publicada numa revista, àquela altura provavelmente já desbotada<sup>39</sup>. O jornalista informava acerca de uma descoberta que contrariava suas expectativas: dizia a tal revista que se acreditava que a Terra no seu interior era um núcleo como uma bola metálica, mas que a envolvia um manto fluido, chamado pelos notórios cientistas de magma. Prosseguia o jornalista que seria precisamente tal fluidez a responsável pela agitação da Terra. O mapa que acompanhava a triste notícia era, contudo, ligeiramente tranquilizador e a notícia não mereceu, à altura, mais atenção do que aqueles poucos minutos de leitura numa tarde qualquer de domingo, enquanto digeriria o almoço. Afinal, todos os meses se publicavam novas descobertas científicas. E por mais inusitado que aquilo podia parecer, a situação nem devia ser assim tão temerária. A Terra estaria apenas escorregando vez

ou outra sobre uma pastosa massa mineral. Mas, por fim, tempos depois, se publicou que os continentes estavam à deriva, navegando não sobre oceanos, mas ainda assim em movimento, afastando-se de maneira regular rumo ao estrondoso e inevitável choque<sup>40</sup>. Lembrou-se logo da definição que propusera para as ilhas e os continentes. Os recortes do que estaria junto ou isolado já não podiam corresponder a essa simples distinção; haviam oceanos borbulhantes a separar outros continentes. Estremeceu. Mas seu bravo espírito logo logrou esquecer.

Tais espasmos, no entanto, se tornavam mais e mais frequentes. Irrompiam-lhe pensamentos estranhos que lhe sacudiam os nervos e lhe arrepiavam os pelos. Numa dessas ocasiões, lhe veio à lembrança que também havia ilhas que não estavam cercadas de águas de nenhuma cor. Pode parecer ao nosso leitor que Aurélio se afobava à toa, afinal, desde muito tempo se conhecem e se usam palavras em “sentidos figurados”. As duas edições do dicionário que escrevera estavam recheadas delas, e inclusive haviam sido previstas na longa lista de abreviaturas constante no início do dicionário<sup>41</sup>. Sempre se podia chamar “ilha” a alguma coisa da qual desejássemos enfatizar o seu aspecto de isolamento. Afinal, não fora essa evocação que permitira a Hemingway tomar como ponto de partida de sua narrativa a frase, já muito antiga, de que: “nenhum homem é uma ilha”<sup>42</sup>?

Aurélio acreditou mesmo que seus sobressaltos eram infundados; a princípio lhe pareceram meros ímpetos poéticos; porém, de súbito compreendeu que estar ilhado não significava estar, necessariamente, isolado. Aliás, nenhuma ilha estava isolada e, tampouco, o estado de contiguidade era alguma garantia de conjugação. A ideia o impactou e não podia mais a ignorar. O problema não eram as ilhas muito menos os continentes, isso era, como se diz, apenas a ponta do iceberg! A ideia de que das palavras sempre se podia ajustar as definições a fim de extirpar as ambiguidades lhe surgira como um pequeno pedaço de terra firme na juventude; agora, no entanto, essa ideia tanto flutuava ao sabor das correntes quanto estava arraigada em problemas muito mais profundos. Ideia nem contida nem ilhada, apenas mero iceberg, tão firme quanto uma montanha, mas desesperadamente vulnerável sendo sempre levada daqui para lá pelos ventos e pelas águas<sup>43</sup>.

O certo é que Aurélio, por fim, tinha dúvidas. Dúvidas terríveis.

Não sabia bem como os cientistas haviam logrado provar aquela teoria, em aparência tão disparatada, de uma terra em constante movimento – lembrava-se A., entanto,



que quando disseram que a Terra estava em constante movimento, girando ao redor do sol, isso também pareceu, à época, um grande disparate! A verdade é que isso não o preocupava nem um pouco. E igual quando vira o tal mapa (ainda que talvez ele fosse considerado impreciso à luz da tal nova teoria – não o sabia) o movimento dos continentes não o inquietara além dos dois minutos de estranhamento inicial. Aquela informação, todavia, o despertara para uma outra evidencia, até então insondável, insuspeita. Havia na descoberta de Aurélio um quê de serendipidade e um quê de inversão copernicana – isso dizemos nós, pois ele não formulava assim tão metodicamente a sua situação. Por um lado, aquilo lhe surgia de maneira inusitada, inesperada, imprevista, ao ler uma revista de pouca credibilidade científica e, talvez, com muita pretensão de postular verdades-novidades. Nada tinham que ver com Geog., Geol., Ocean., ou Topog. as suas questões e os seus tormentos, por isso sua descoberta era puro acaso<sup>44</sup>. E talvez, justamente por essa razão, demorara tanto tempo para perceber: aquele movimento interno do planeta fazia com que aquilo que à superfície estava isolado mantivesse a mais íntima e intrínseca relação a alguns muitos mil quilômetros sob nossos pés. E, ao contrário, o que à superfície parecia estritamente unido, no fundo (perdoem-nos o trocadilho) flutuava inexoravelmente em direções opostas. Logo, definir “continentes” e “ilhas” era, senão, um mera condição passageira. Porque não haveriam de ser todas as demais definições? Por outro lado, sua descoberta, que nada dizia respeito às ciências físicas ou naturais, significava, de certo modo, uma inversão copernicana, tal como a descreveu o filósofo Kant<sup>45</sup>. Segundo ele, tal inversão era um procedimento operativo da razão segundo o qual, se os sentidos e a experiência não nos permitiam conformar uma teoria satisfatória para pensar os fenômenos, havia que se contrariar os sentidos e ousar modificar a teoria<sup>46</sup>. Assim, se os sentidos diziam que a Sol girava em torno do Terra, mas isso não permitia a Copérnico explicar o Universo, havia que se postular que a Terra girava em torno do Sol! Por operação semelhante, mesmo sem conhecer os feitos do alemão em 1781, que ousara modificar, por análogo procedimento, a teoria do conhecimento, A. pôde pensar que não eram as palavras que se conformavam ao mundo e nem tampouco que o mundo se conformava às palavras. A. notou que o problema consistia na premissa de que as primeiras ou as segundas possuíam preferência: o mundo não funcionava como uma evidência acertada para a criação das palavras, mas o contrário também não funcionava. A sua inversão copernicana consistia não em perceber tal inadequação – pois a linguística já o fizera, afirmando a arbitrariedade dos

signos linguísticos, por exemplo –, mas perceber que as palavras e o visível estavam infinitamente se modificando, contrariando toda expectativa.

Não pretendemos com isso sustentar nenhuma tese de uma descoberta sem precedentes, desconhecida, engavetada, de uma subvalorizada genialidade de nosso herói – posta finalmente à luz por uma historiografia de grande envergadura e rigidamente compromissada com pressupostos teóricos-metodológicos sérios, segundo a qual finalmente se pudesse dar a Aurélio seu merecido lugar na História da Nação. Nos basta, sem maiores pretenções, apenas reafirmar seu caráter risonho, despretensioso e festivo, seu amor pelo mar e pelas palavras – como seguramente lhe bastou, e ser homem e também dicionário foi até mais do que ele almejava – aspectos de sua personalidade já tantas vezes saudados por seus contemporâneos<sup>47</sup>. Nem todas as revoluções copernicanas mudam o destino do mundo. Aliás poucas são aquelas capazes de fazer girar o mundo ou a razão, tal como o fizeram Copérnico e Kant. Algumas tão somente fazem girar, modestamente, nosso próprio pensar, e já seria fantástico que houvesse pelo menos uma vez, ao longo de nossa existência, em que nossos pensamentos pudessem se embrenhar para além das linhas que lhe haviam sido predestinadas.

Boiando na praia de Pajuçara, Aurelio podia ver... Havia um visível que, irremediavelmente, se recusava a se dobrar diante do dizível. A cada vez que o curvavam numa definição ou proposição ele escapava, sempre, como um tiro saído pela culatra. A. deixava seu pensamento à deriva, e logo o dizível dava a ver aquilo que ele poderia ser: limitado e limitador do que deveria ser o mundo. Isso não era, em si, responsabilidade das palavras, mas apenas reflexo daquilo que delas se esperava. As palavras sempre se permitiam serem novas, se inventarem e re-inventarem, todas as vezes que o visível (r)existisse ao comportamento pacato que lhe imbuíam. Era ao visível que com frequência buscavam imobilizar diante dos conceitos de realidade, de verdade, de essência. E, para fazê-lo de modo exitoso, era fundamental que as palavras fossem a pedra de toque – mais duras que quaisquer coisas que as ousassem tocar. Não, não eram. As palavras eram pura deriva: como nuvens atravessavam o visível, não apenas se modificando traspassadas pelo sensível, como também modificando o que se vê através de sua sombra diáfana.

Aquilo que não se pode dizer só existiria à medida que ainda se mantinha inimaginável. Tão logo o pudéssemos imaginar, também poderíamos dizê-lo. A. ainda não sabia explicar como se dava o tal dizível, porém não lhe parecia que se caracterizava por um

dizer qualquer, ao mesmo tempo, que parecia adequado a qualquer dizer. Sabia seguramente que não era o caso apenas de inventar uma nova-exótica palavra. Por hora, o mais importante de sua descoberta era a sensação premente de que “para pensar é preciso imaginar”<sup>48</sup> – palavras que não eram suas nem de nenhum dos tantos autores que lera, mas que podemos acertadamente colocar em sua boca, sem o risco de lhe atribuir injustamente estranhas ideias. E já que mencionamos tudo isso, nos compete enquanto narradores, a fim de evitar qualquer aflição premente em nossos leitores, pontuar que, quando encontramos o impensável, não significa que nos confrontamos com as fronteiras do pensamento. Não há fronteiras intransponíveis ao pensar, pois é precisamente quando algo não se deixa apreender em sentido e em significado, quando cria a “desrazão”, é que desponta a criação de outros devires possíveis para a existência e para o próprio pensar<sup>49</sup>.

As palavras eram tão maleáveis que com elas era sempre possível criar outras composições. Se o visível não era estático, por que haveriam de ser as palavras? – pensava nosso herói nesses momentos de desprendida distração. A. se fazia água e as palavras se tornavam fluídas. Afinal, pensava que devia ter razão, pelo menos alguma razão. Havia Aurélio escrito que os neologismos eram palavras novas mas, já naquela altura, não escrevera também que os neologismos podiam ser aquelas palavras que mudam de significado? Dizia o seu verbete “(...) ou palavra antiga com sentido novo”<sup>50</sup>. Evidentemente, o que com exatidão pensara Aurélio ao escrever aquela definição não possuía a dimensão de abismo que agora ele podia vislumbrar justo diante de si. Toda palavra era em si um neologismo. Isso não era, todavia, exatamente aquilo que constituía a força do dizível diante visível? A saber, sua inesgotável capacidade de se refazer, desfazendo com ele o mundo? O que A. percebia agora era que, se o visível era tão pouco controlável, o dizível também tinha muito pouco feito para qualquer tarefa de imobilização.

“Sócrates é feliz.” Enquanto Sócrates vivesse, nunca estaríamos seguros de que não houvesse um momento no qual o filósofo não pegasse sua cabeça (feia, diria Nietzsche<sup>51</sup>) entre as mãos e maldissesse seu destino. Logo, sempre existiria a possibilidade de que a realidade nos dissesse que Sócrates é, às vezes, feliz. O dizível está sempre sujeito a se encontrar com sua contraprova, como bem ousara lembrar Didi-Huberman narrando-nos essa história já muito velha e as conclusões que dela retirara Aristóteles: deveríamos esperar a morte de Sócrates para podermos afirmar com segurança sua felicidade. Apenas Fernando

Pessoa conseguira, sem contradição alguma, ser feliz-triste num outro(r) agora: “E eu era feliz? Não sei: Fui-o outrora agora”<sup>52</sup>; pois num tempo que não existe, o mundo não oferece contraprova, afinal “o passado é senão um sonho” havia escrito seu outro si<sup>53</sup>. Sem rodeios, importa-nos dizer que, por sua vez, concluiria dessa história Didi-Huberman que “um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto”<sup>54</sup>.

Aurélio sentiu tão intensamente que não só as proposições estavam sujeitas à contraprova como também o estavam as palavras. Podia, por fim, pensar as palavras como arranjos movediços. Alias, A. gostou de pensá-las assim pois, enquanto movediças, continham, simultaneamente um quê de movimento e um quê de armadilha. Por isso, a cada tentativa de definição proposta, o visível impunha como contraprova devaneios e logo arrastava consigo as palavras à errância.

Sabia A., e gostava de se lembrar disto com frequência, que a alguns escritores lhes encantavam certas palavras em detrimento de outras. A Eça de Queiroz, por exemplo, a cor escarlata era preferível a todas as demais, e com ela optara por decorar interiores (sofás, cortinas, divãs...) e vestir algumas de suas personagens<sup>55</sup>. Nenhum vermelho, rubro ou encarnado pudera satisfazê-lo com a mesma intensidade. De Guimarães Rosa era famosa, e bastante comentada, a enorme coleta de palavras correspondentes a uma mesma significação: diabo<sup>56</sup>. Também é digno de nota que Aurélio, como autor de dicionário, aproveitara seu prefácio para destacar quão prolíficos podiam ser certos objetos, possuindo uma abundância – inexplicável do ponto de vista da necessidade – de sinônimos<sup>57</sup>. A outros autores lhes preocupava poderem se concentrar em um par de palavras e, a partir de sua força de oposição, compor a trama de seu romance. Nem precisamos apontar a nossos leitores os binômios consagrados de Jane Austen, razão/sensibilidade e orgulho/preconceito, mas poderíamos destacar ainda Elizabeth Gaskell e seus pares filhas/esposas e norte/sul<sup>58</sup>. Claro que também deveríamos lembrar que algumas escolhas respondiam à moda em voga à época de seus autores; pode ser que nos tempos de Queiroz os tecidos escarlates fossem de mais bom tom, o último grito – como se diz –, e portanto, mais adequados às senhoras de boa família – provavelmente vindos de França, e não mais do oriente, assim como a palavra preferida do autor. Do mesmo modo, à época de Jane Austen a oposição entre razão e a sensibilidade ocupava as discussões das pessoas elegantes e enchia páginas e páginas da tratadística

filosófica especializada<sup>59</sup>. Não nos deixemos, todavia, abater por essas simples objeções. Dizer vermelho, carmim, rubro, encarnado ou escarlate não era apenas uma questão de escolha, moda ou pigmento! Cada palavra era a delicada composição de uma paisagem. À lógica sempre interessara muito mais os conectivos que eram também palavras – muito mais claras e de natureza menos duvidosa, assim eles o acreditavam pelo menos –, mas que se preocupavam em marcar as relações às quais estavam submetidas as coisas A, B, C... Das demais palavras, em geral, os lógicos sempre preferiram guardar, ainda que atormentada, uma distância segura. Atormentada, diríamos nós, pois tampouco podiam prescindir delas, do mesmo modo que também não era possível constrangê-las a serem inequívocas.

Por consequência, Aurélio revolvía sua crença no direito inalienável do artista de criar outras palavras ou atribuir novos sentidos àquelas já desgastadas pelo uso. Pensou de súbito que aquele direito muito pouco tinha de direito; constituía-se, muito mais, como a fatalidade daquilo a que não se pode escapar. Torcer a língua, dobrá-la, revirá-la, parecera-lhe, então, a constituição necessária ao fazer, para que se pudesse dizer, apesar de tudo. Em 1975, escrevera com o peito pleno de convicção que “lutam com as palavras os escritores, os Drummonds, aceitando-lhes as definições correntes ou, no seu direito de artistas, modificando-lhes o sentido, ou criando novos, ou novas palavras”, pontuando à sequência: “e lutam, igualmente, os dicionaristas, redefinindo-as, acrescentando-lhes significados, ou introduzindo-as no léxico, após enfrentar a tarefa, tantas vezes penosa, de captar-lhes a essência, desentranhar-lhes o sentido, infundir alma num corpo”.<sup>60</sup> Agora, no entanto, se perguntava se sua luta era assim tão distinta dos escritores e poetas.

Nesse sentido, como narradora desta ventura, cremos ser salutar evocar os apontamentos de Gilles Deleuze e Felix Guattari acerca da língua que é forçada a dizer o antes indizível<sup>61</sup>. Os dois filósofos procuraram destacar que é possível se apropriar de uma língua, desdobrar a sua estrutura e fazê-la exprimir aquilo que, por fim, é a sua própria subversão. Subversão ou sub-versão, ou seja, expressão mesma de sua desestrutura, de sua desagregação enquanto linguagem e criadora, não de uma des-linguagem – de uma impossibilidade de linguagem –, mas sim de uma língua outra (desde dentro, ou desde baixo, da própria língua), precha de um novo sentido político e estético. Versão *menor*, e nem por isso detentora de menor força irruptiva.

De muito pensar na estranha natureza das palavras, em alguns momentos, A. chegava incluso a duvidar de que sequer houvesse diferença entre os dicionaristas e os poetas. Em uma análise técnica sobre dois dicionários – o de Aurélio e aquele de seu sucessor, o Senhor Antônio Houaiss – uma pesquisadora não deixaria, anos mais tarde, de pontuar em uma nota, que “os poetas não são bons documentadores do léxico”<sup>62</sup>. Claro que não podemos dizer que a desconfiança da Senhora Biderman, aliás quase platônica, não fosse justificada<sup>63</sup>. Argumentava ela em seu artigo que os poetas “costumam evitar o vocabulário comum; ademais, são muitas vezes levados a licenças poéticas”<sup>64</sup>. Aurélio, todavia, se perguntava por que já só via corpos tão etéreos quanto almas. Não havia corpos nos quais encarnar sentidos que não fossem tão voláteis quanto as substâncias etéreas chamadas sentidos. Ao contrário do que sempre julgara ser aquilo que o distinguia dos poetas, sentia-se tão dentro da invenção quanto eles. Nem o indizível, nem o invisível conseguiam apenas se ater aos seus limites. Mesmo partilhando idêntico prefixo de negação ou de privação, escapavam à fronteira da mera impossibilidade de se dizer ou de se ver. Só havia possíveis. Diferente do que prescrevia o dicionário, o indizível exprimia – contrário a qualquer expectativa –, também, um mutismo diante de algo ainda em processo de se fazer na experiência – o que aliás, por sinal, não era nem raro, nem extraordinário<sup>65</sup>. A suposta negação era a evidência afirmativa de um mundo que incessantemente criava formas de ser, demandando novas formas de dizer.

Assim, surgiria a palavra-paisagem. Cheia de lirismo, irrompeu da pena de Lêdo Ivo à guisa de despedida, ou à guisa de palavra-última, ao amigo de meio século. Escreveu ele que, para Aurélio, “as palavras foram as suas experiências. Era como se elas fossem paisagens que se podia contemplar ou mesmo devassar”<sup>66</sup>. Porém sem ousar ir mais além, Ivo foi pousar suas ideias em outras distintas lembranças e as tais paisagens quedaram fixadas – como um cartão postal chegado de longe – como se delas Aurélio só houvesse mantido tácita contemplação ou por entre elas houvesse se aventurado apenas com a foice em punho. Evidentemente, dizemos que não ousara Lêdo Ivo ir mais além, apenas por dizer, por mera força de expressão; não podemos saber o que ousaria ou não Lêdo Ivo, tampouco conhecer as coisas que lhe iam em mente. Já é muito que saibamos algumas poucas coisas sobre Aurélio – pelo menos isso é quanto baste! Todavia, a ideia súbita, assinalada, lançada por Ivo, possuía muito mais verdades do que às vezes exprimia. Se suspeitasse o que não dizia naquelas duas frases, talvez empalidecesse, mas teria pelo menos o mérito de estar mais próximo às

tormentosas ideias que inundavam o herói. Talvez o soubesse, talvez houvera sentido o que fazia transpirar o amigo. O que talvez Lêdo Ivo não suspeitara era que a paisagem era uma imagem! Como tal, encerrava em si todos os mistérios do visível, o que, por consequência, arrastava a palavra a paragens desconhecidas: cada palavra era uma imagem.

Não contaremos nós, no entanto, nossa história com tolos talvez. Passemos ao que interessa. Suspeitando ou não, a palavra sintética de Ivo abre, para nós, uma fresta por onde fazer passar uma brisa fresca e calma nos tormentosos pensamentos do herói. As paisagens, sendas, veredas, sempre o haviam feito pensar em palavras. Logo, nada mais natural que tomássemos a palavra-paisagem como companheira para abrir caminhos por entre suas aflições de naufrago. Por duas razões, poderíamos dizer que as palavras eram, por fim, palavras-paisagens. Por um lado, a palavra-paisagem indicava uma experiência. Eram formas de invenção e formas de traçar e criar relações com a visualidade; constituíam um modo de estar, pensar e sentir a visualidade. Por outro lado, indiciava que sua única essência era ser uma imagem – o que significava não ter essência de todo. E mesmo que Aurélio não a nomeasse assim, o havia compreendido, enfim, não sem pena, não sem êxtase. As coisas sem essência podem se deixar levar ao sabor do vento. Seja numa leve brisa, seja nos rodopios de uma ventania, num voo de nuvem conformam-se, deformam-se, desenformam-se, resistem e desistem. São vencedoras e vencidas. São véu suspenso de água, ora mais fino, ora mais denso, pelo qual atravessam e se chocam às meras coisas. Nada nem ninguém que as atravessa, no entanto, é imutável. As coisas sem essência não são coisa alguma, mas não deixam que as coisas-mesmas sigam sendo as mesmas.

Nesses tempos estranhos, A. notara, incluso, senão certa contradição, ao menos incompletude, no que escrevera na entrada de seu dicionário para invisível<sup>67</sup>, muito além daquela impossibilidade indicada pelo prefixo “in”<sup>68</sup>. Invisível, agora, o fazia pensar em todas as coisas existentes que apenas não se mostravam como as demais coisas, preferindo mostrar-se por ocultamento, o que não deixa de ser também uma forma de visualidade. Revisando seu verbete reencontrara aquele breve aforismo de Murilo Mendes que escolhera a fim de fundamentar a explicação daquilo que não pudera explicar. Se ao adjetivo no verbete ele apontava o que “não se pode ver”, ao substantivo apenas o poeta lhe havia permitido dizê-lo “Aquilo que é invisível: ‘O invisível não é o irreal: é o real que não é visto’”<sup>69</sup>! O real não

visto era, pelo menos, sensível e parte da experiência que se dava no encontro entre palavra e paisagem, ou entre palavra e imagem.

Ainda acerca da experiência, A. pensava que a palavra-paisagem era uma saída ao enclausuramento, (uma fuga?), um artifício. E, talvez, não houvesse palavra melhor para expressá-lo: a palavra-paisagem era um artifício! Tanto no sentido de técnica, arte, quanto no sentido de ardil. Se era uma técnica, um método para descrever coisas, ao fazê-lo, no entanto, estendia aí sua trama e só era capaz de criar coisas outras. Assim, como as paisagens que “pareciam uma justa e poética representação do mundo”<sup>70</sup>, a palavra-paisagem, aparentemente, desejava somente conotar ou denotar o mundo – entretanto, não cessava de criar, irremediavelmente, um mundo mediado pela ficção. Fizera Anne Cauquelin todos os alertas ao perigo, bradara frente a nosso esquecimento de “(...) ser a paisagem mero artifício”<sup>71</sup>. Não assinalara, tão justamente, a irrupção – intromissão indesejada? – da ficção no real? Artifício que lograva, sempre, ocultar a “necessária transformação da realidade em imagem e, outra vez, da imagem em realidade: nesse duplo movimento, [dissera:] algo, um sopro é transmitido (...) revirada, a realidade não é mais exatamente a mesma: ela é duplicada, reforçada pela ficção”<sup>72</sup>. Que seria um ardil senão uma técnica capaz de ludibriar e de ocultar a artimanha sob a inofensiva aparência de singelo artefato? Não foi um respeitoso e reluzente diadema o ardil que matou a jovem esposa de Jasão<sup>73</sup>? Sim, não havia como evitar. A palavra-paisagem era o enredo que tramava e trançava as linhas do real, transformando-o infinitamente em ficções. Claro, ficções no plural; sua artimanha não se satisfaz em apenas vez ou outra estender seu enleio. Assim é a palavra-paisagem, potência do falso, capaz de enunciar apenas verdades.

A palavra-paisagem nos leva diretamente às imagens; tão ardilosas quanto a primeira, que não cessam de oferecer experiências. Igualmente, as palavras-paisagens estavam em permanente trânsito: todas as palavras eram sempre transitivas, transitáveis e transitantes – independentemente de nosso *querer*. Permitir à palavra-paisagem constituir-se como imagem é também permitir que ela se submeta a um espaço de variação contínuo. A palavra-paisagem é uma ficção que assegura ao dizível que ele sempre possa, infinitamente, se transbordar, se trans-figurar por abundância, por falta ou por errância – sempre a despeito daquilo que antes se queria dizer, pois, agora pode-se *querer* dizer coisas outras. A vontade de verdade nada mais é que a morte de seu objeto, ou seja, da própria condição de possibilidade de conhecer (e



de dizer). A verdade é uma questão de querê-la e não de descobri-la – dizemos nós parafraseando Gilles Deleuze – e, por conseguinte, temos apenas a verdade que nos cabe<sup>74</sup>.

A incessante tentativa de tantos filósofos em ajustar as coisas de modo que o mundo não pudesse ser uma contraprova fatigara Aurélio sem que ele soubesse ao certo de onde advinha tanta canseira. O mundo não podia se abster de refutar, a cada vez, toda vontade de verdade. Ainda que provas e contraprovas fossem um problema que não era o seu, Aurélio sentia que pesava sobre o dicionário um dever: aquele de ser a palavra por direito. Da busca por um mundo eficazmente comprovado era inexorável que somente se produzissem conhecimentos mortos, encarcerados numa totalidade que é não só aparente, como alçada ao altar do culto à verdade – não sem custos, não sem sofrimento. Daí serem mais que justificáveis as ranzinhas palavras de Nietzsche: “é uma coisa terrível morrer de sede em meio ao mar. É realmente necessário que se ponha tanto sal na vossa verdade a ponto de torná-la incapaz de satisfazer a sede?”<sup>75</sup>. O pai-dos-burros seria, assim, nada mais que um túmulo no qual sepultar vocábulos, pretensamente verdadeiros, os quais um dia, num suposto contexto, haviam sido inequívocos. Não teria razão Borges quando disse que “falar é incorrer em tautologias”<sup>76</sup>? Mais: isso não significaria afirmar que todo discurso dispensa demonstração? Aurélio, quiçá, ainda não muito convencido, resistiria e insistiria em discordar de sua narradora, mas, em última instância, sua conclusão não era outra: a verdade carece de verdade, pois o discurso fala apenas de si mesmo, só havendo possibilidade no falso. Sentia a abertura de um enclausuramento que o enchia de enlevo e o impelia à desprendida paixão pelas palavras. A leveza, todavia, também parecia arrebatadora e ao invés de elevá-lo parecia impulsioná-lo ao abismo. Insustentável leveza. Mais conformado, um poeta preferiria provar “que só o erro tem vez”<sup>77</sup>.

Acaso só restava a Aurélio aceitar a contradição como única condição possível do dicionário? Por um lado, ele era a precisa fixação dos significados dados e permitidos a cada um dos vocábulos, ampliados e burilados ao largo dos séculos. Como os próprios dicionaristas afirmavam, quase em uníssono, seu trabalho se fazia sempre no rastro de seus predecessores, fato esse para o qual a frase famosa de que o conhecimento humano seria possível sob a condição de subirmos nos ombros de nossos antepassados se ajustaria aqui na exata medida<sup>78</sup>. Nesse sentido, alçava a obra ao estatuto de lei. Por outro lado, era inevitável estar sempre em aberto, vulnerável à possibilidade de uma espécie de nova edição revista e ampliada que,

provisoriamente, reinventaria indefinidamente todas as palavras. Seria mesmo assim? Nem por isso! Deste modo o dicionário seria, ao mesmo tempo e por direito, algoz e precito.

Omitimos, até agora, de nossos leitores que **continente**. é, antes de mais, o “que contém algo”<sup>79</sup>. Isso Aurélio soube desde o princípio, mas que somente agora se dava conta das consequências! Se os continentes continham coisas, também continham ilhas (e icebergs!). O que significava dizer que comportavam em si mesmos todas aquelas estranhezas em forma de pequenos pedaços de terra, com tudo de estranho que eles pudessem abarcar.

Aurélio, todavia, nunca tivera vocação para o drama e nem a inexorável passagem do tempo (eufemismo pretensioso apenas para não dizermos velhice, pois pode ser que nossos leitores considerem inescrupuloso apontar a idade de nosso herói sem nenhuma cerimônia) o levaria a fazer melodrama. Aceitou, por fim, o fato tal como era. Para além de seu desejo de apreender a essência das palavras, que tão intensamente o movera a escrever um dicionário, a palavra-paisagem resvalava no indizível, na impossibilidade de que houvesse algo que não se possa dizer, naquilo que ainda está por dizer. Uma palavra catalogada, descrita e dissecada ainda seria mera sombra, da qual não conseguimos ver o anteparo que a produz, pois ele também é tão evanescente quanto sua sombra. Perdoem, nos deixamos levar por um afã poético barato. Retomemos. A palavra-paisagem não poderia estar previamente determinada por sentidos ou discursos partilhados *a priori* socialmente ou historicamente. A ela caberia a abertura a todas as especificações futuras, ainda assim não estando fora do tempo, pois se faria à medida de seu encontro com a visualidade. Mas o pior viria a seguir: a imagem que, sorrateiramente, aí se introduzia no dizível o arrastava numa torrente – análoga àquelas quando a imagem atravessa o olhar ou quando a paisagem atravessa o real – chamada ficção. De volta àquela frase que durante tanto tempo perturbara A., já não resistia nela mais nenhum inquietante mistério. Havia apenas que ajustá-la: em geral o que pode ser dito, pode sê-lo claramente, mas o que não se pode falar deve-se ficcionar.

Para então seguirmos esse inusitado encontro entre palavra-imagem-paisagem começaremos, por fim, a nos despedir de Aurélio. Que se prepare, pois, a despedida: teremos que continuar sem ele depois de tão intensa e profícua convivência. Que o leitor não se emocione mais do que seria apropriado nas separações desse gênero; o controle das emoções pela razão, foi, quase sempre, considerado um hábito de bom gosto, e sobretudo de bom senso. A menos que certos leitores tenham gosto pelo desvario sentimental dos românticos; a

estes, o livro da Senhora Austen, já citado por nós anteriormente, poderia ser educativo<sup>80</sup>. Nossa despedida é, no entanto, menos abrupta do que daquele que certo dia, sem aviso, “assim, no tumulto, na chuva, no crepúsculo, (...) perdemos de vista”<sup>81</sup>. Esperamos, ao menos, que não nos chamem insensíveis, pois nos separamos de Aurélio, senão com grande pesar; lhe abandonamos, por hora... Voltaremos a vê-lo? Talvez... Quem poderá saber? Assim o desejamos intimamente. Todavia, sentimos que já não estaremos juntos como antes; toda sua presença só se fará mais ausência.

Deixamos Aurélio pronto e cheio de disposição para sua nova viagem. Não tinha muita certeza para onde se dirigia, mas isso não o preocupava. Também não havia chegado ao lugar onde previra a princípio, e isso tampouco era motivo de inquietude. Aliás, isso era o que o fascinara. Nunca chegar onde pensamos que devemos chegar era, talvez, o único princípio de se estar vivo. Sentia-se, todavia, feliz de que houvesse chegado até ali, onde nunca imaginara chegar, e de que ainda pudesse ir a alguma outra parte, que sequer importava saber onde fica. Não sabe A. o quão longe poderá ir por estas veredas, nas quais agora sente tanta vontade de se embrenhar – e isso já não tem nenhuma importância. Sabemos nós que não haverá uma terceira edição do *Novo dicionário da língua portuguesa* (não sobre a sua supervisão direta; haverá, todavia, muitas outras edições). Mas não vamos nos precipitar tanto assim.

Uma brisa sopra, o que é uma coisa boa quando faz demasiado calor – estamos em início de setembro e já faz demasiado calor!<sup>82</sup> É um bom dia para se iniciar uma viagem. Por isso, podemos imaginar que Aurélio, repentinamente, abrisse um velho armário empoeirado, de lá retirasse um já bem usado par de botas, calçasse o espírito de naturalista e começasse, por fim, e uma vez mais, uma série de expedições a terras remotas, incursões a paisagens-palavras, talvez ainda não pisadas por pés humanos. Fora caçar borboletas em lugares estranhos.

Nós iremos a umas São Paulo, Aurélio irá a outras bandas. Por fim, entretanto, iremos às mesmas sendas, enfrentaremos as mesmas adversidades dos caminhos mal traçados, correremos semelhantes perigos que nos oferecem os territórios hostis. São eles hostis não porque não nos querem ali, mas sim porque se recusam a permitir que lhe atribuamos sentidos definitivos. Podemos estar ali, habitá-los, experimentá-los, mas não dizer exatamente onde estamos, pois ali não é um território firme onde se ficar. Estão em fuga de toda e qualquer

determinação que não seja provisória: as palavras, as imagens e o espaço. Já esses três estão os três enredados naquela palavra-paisagem.

Descobriria, por fim, A. que a *essência* era transitória e o *sentido* transitável.

\* \* \*

Quando começaram as tarefas de arrumar as coisas do falecido, encontraram muitas e muitas páginas repletas de palavras e suas respectivas definições. Pareceu então evidente que se tratavam daqueles famigerados vocábulos que nosso herói tão duramente arrolara para habitarem o fora do já demasiado extenso volume do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* – que, diga-se de passagem, desde a sua primeira edição, apenas ele o nomeava assim – atendendo às necessidades editoriais, exteriores aos desejos da língua, mas nem por isso menos válidas. De todo modo, e sem mais perguntas, o fato é que acreditou-se ser o mais acertado encaixotar aqueles papéis, e, junto às caixas nas quais se haviam depositado as suas antigas correspondências, foram despachados ao arquivo da Academia.

<sup>1</sup> LEMINSKI, Paulo. Invernáculo. In: \_\_\_\_\_. **O ex-estranho**. Curitiba / São Paulo: Fundação Cultural de Curitiba / Iluminuras, 1996. p. 7.

<sup>2</sup> Ainda no Império, em 1882, Rui Barbosa propôs, em seu parecer sobre o ensino no Brasil, um conjunto de diretrizes para o ensino no país em seus diversos níveis e propunha, de forma sucinta, um currículo para as diferentes disciplinas no qual apontava conteúdos a serem ensinados nas diversas etapas da formação dos educandos. Seu parecer fazia críticas aos métodos de ensino em vigor, sustentados pelos exercícios exaustivos de memorização, citando, como fundamento, a análise crítica de Hillebrand, sobre o ensino na França, na qual o autor pontuava o estado da arte do ensino das diversas disciplinas, entre elas da geografia que, segundo ele, consistia em: “repetir uma fileira de nomes de cidades e montanhas, especialmente das subdivisões e cidades principais do país, eis uma lição de geografia”. Cf.: HILLEBRAND, K. **France and the French in the second half of the nineteenth century**. Londres: s/n, 1881 *apud* MACHADO, Maria Cristina Gomes; BARBOSA, Rui. **Rui Barbosa**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. (Coleção Educadores). p. 110.

A partir do final do século XIX, o ensino de geografia teria sido, então, influenciado pelo método intuitivo — do qual o parecer de Barbosa foi um importante defensor — que previa o uso de um conjunto de recursos materiais, entre outras coisas o uso do desenho e do atlas, que visavam facilitar a aprendizagem do educando. No que diz respeito, especificamente, ao ensino de geografia, segundo Barbosa, a disciplina deveria fazer parte do ensino primário, então dividido em duas etapas, e atender aos seguintes parâmetros: “O curso da escola primária média que durará dois anos compreende: .... g) *geografia*. Curso adequado às escolas desta categoria. Primeiros elementos do desenho dos mapas.” e “O curso da escola primária superior que durará quatro anos compreenderá: .... f) geografia geral e física. Desenho, na pedra e no papel, copiado e de memória, das cinco partes do mundo, dos países da América, e especialmente do Brasil, e dos da Europa.” Cf.: MOACYR, Primitivo. **A instrução e o Império**. Subsídio para a História da Educação no Brasil 1854-1888. 2° vol. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. pp. 240-241. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/a-instrucao-e-o-imperio-2-vol/pagina/221>> Acesso em: 18 ago. 2015.

Tais paradigmas pedagógicos, no caso do ensino da geografia, surgiram, segundo Rocha, no âmbito de uma geografia científica. O autor apontou, todavia, que a interpretação do método intuitivo feita por Rui Barbosa de forma bastante pioneira parece ter se constituído, no entanto, como um meio caminho entre um método mnemônico e uma pedagogia nomeada à época como moderna, sendo o mapa apenas um instrumento de memorização. Nesse sentido, afirma o autor, Barbosa propunha que “desde o primeiro grau da aula de primeiras letras se dará princípios aos trabalhos de cartografia, que receberão, na escola, em todo o seu curso, o mais amplo desenvolvimento, habilitando os meninos a desenharem de memória o mapa das várias partes da Terra”. Cf.: ROCHA, Genylton Odilon Rêgo da. **A trajetória da disciplina geografia no currículo escolar brasileiro (1838-1942)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996. p. 181.

Ao que nos parece, a proposta substituiu uma memória recitativa por outra, por assim dizer, mais muscular. Rocha destacou também que, a partir da primeiras décadas do século XX, alguns livros didáticos desenvolveriam efetivamente as orientações modernas para o ensino da disciplina, indicadas, ainda que de forma insipiente, nos pareceres de Rui Barbosa. Com duas publicações, uma em 1905 e outra 1913 — de autoria de Said Ali Ida e Carlos Miguel Delgado de Carvalho, respectivamente — se daria o início do ensino de uma geografia científica, dita moderna, pautada na cartografia, a qual já não visava a memorização. Cf.: *Idem*, p. 95.

Nosso herói nasceria, justamente nos anos intermédios às duas publicações. Todavia, não podemos dizer que fora beneficiado por esses novos modelos pedagógicos. Ele mesmo se referia às localidades de seu primeiro letramento (Porto das Pedras e Porto Calvo) como “paupérrimas” e que, em tal situação, “os professores não podiam ser bons”. V.: Entrevista concedida a Homero Senna para a “Revista do Globo”, nº 489, de 20/08/1949 e republicada no livro SENNA, Homero. **República das letras**. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Não precisamos de muito mais para compreender que sua vivência cartográfica, com sorte, esteve muito mais próxima aos parâmetros mnemônicos defendidos por Rui Barbosa. Assim, ele desenhara, copiando e de memória, tantos mapas quanto a própria precariedade da escola lhe permitira.

<sup>3</sup> Essa incompreensão Aurélio registrou anos mais tarde no conto o “Chapéu de meu pai”, apesar de, nessa situação, não ter mencionado o mistério das ilhas, o que é natural tendo em vista a história que nos narra no conto; mas também devemos considerar o fato de que os mistérios de deus são sempre os mais intrigantes. V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. O chapéu de meu pai. **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.25-30, jun. 1989. Trimestral. p. 26. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

<sup>4</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. continente. In: \_\_\_\_\_. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 464.

<sup>5</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. ilha. *Idem*. p. 916.

<sup>6</sup> Aurélio faria essa confidência a Homero Senna em uma entrevista publicada originalmente na “Revista do Globo”, n° 489, de 20/08/1949 e republicada no livro SENNA, Homero. **República das letras**. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

<sup>7</sup> De Jane Austen disseram as más línguas que ela era inexperiente, pelo que não poderia descrever a sociedade de sua época com precisão. Seu biógrafo escreveria que: “a própria autora deixou uma lista de críticas, que fora seu divertimento recolher através de seus amigos.” Algumas delas o biógrafo caracterizara como “surpreendentes”, mas que talvez não houvessem surpreendido tanto assim a autora, como a de uma senhora que “pensou que ‘Razão e sensibilidade’ e ‘Orgulho e preconceito’ eram completamente absurdos.” V.: AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Memoir of Jane Austen**. S.l.: Richard Bentley and Son Edition, 1871. p. 230. [tradução da A.]. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/17797>> Acesso em: 03 out. 2015. O tradutor Lúcio Cardoso, contou em sua introdução a *Orgulho e preconceito* que “alguém chegou a lembrar que ela não poderia descrever paixões, pois nunca as tinha conhecido. Novas vozes juntaram que os tipos de homem dos seus livros eram completamente falsos, destituídos de qualquer consistência. O Mr. Darcy de *Orgulho e preconceito*, o mais bem realizado dos seus heróis masculinos, segundo eles, não passava de um simples boneco”. V.: CARDOSO, Lúcio. Introdução. In: AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Trad. Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Grandes sucessos). p. 8.

Anne Brontë, por sua vez, teve que se justificar no prefácio à segunda edição de *The tenant of Wildfell Hall* e dizer que as partes de seu romance nas quais os críticos a acusavam de carregar nas tintas eram precisamente aquelas nas quais tinha se empenhado em descrever minuciosamente situações por ela observadas. Escreveu a acusada em defesa própria: “Assim como na história de ‘Agnés Grey’, acusada de carregar demasiadamente nas tintas, justamente nas partes muito cuidadosamente copiadas da vida, com o maior escrúpulo de apartar todo exagero, então no presente trabalho encontro-me censurada de retratar *con amore*, com um mórbido amor ao grosseiro, se não ao brutal, aquelas cenas que, atrevo-me a dizer, não terem sido mais dolorosas aos meus críticos lê-las do que foram, para mim, descrevê-las. V.: BRÖNTE, Anne. Author’s preface to the Second Edition. In: \_\_\_\_\_. **The tenant of Wildfell Hall**. Londres: John Murray, 1920. p. 18. [tradução da A.]. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/969>> Acesso em: 03 out. 2015.

<sup>8</sup> Eurípedes faria Medeia dizer: “...ademais, a raça fêmea / ignora como haurir algo elevado, / sábia quando edifica o horror do fado.” EURÍPEDES. **Medeia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 61.

<sup>9</sup> Cf.: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 224.

<sup>10</sup> O verbete não é nada menos que: dicionarista, vocábulo presente nos dicionários, sempre na proximidade do verbete dicionário e sinônimo de lexicógrafo. V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. dicionarista. *op. cit.* p. 587.

<sup>11</sup> Não nos foi possível localizar a obra citada por nosso herói. Encontramos, no entanto, duas obras que poderiam ser, eventualmente, as que seu pai havia encontrado e que serviriam bem ao seu propósito. A primeira, o *Diccionario da linguagem das flores* publicada ainda no século XIX, e que no ano de 1868 já ia a sua terceira edição, e a segunda intitulada Novo Dicionário das flores, frutos, ervas, raízes, cores e gestos, da qual só encontramos a quarta edição, e da qual não temos notícia da data de sua primeira edição. Cf: LIMA, J.M.B de A. (Ed.). **Diccionario da linguagem das flores**. 3. ed. Lisboa: Typographia Lusitana, 1868. 253 p. Disponível em: <<http://purl.pt/13929/3/#/296>>. Acesso em: 07 nov. 2015. Ou ainda cf.: **NOVO Dicionário das flores, frutos, ervas, raízes, cores e gestos**. 4. ed. Lisboa: Livraria Barateira, 1930. 48 p.

<sup>12</sup> Citamos o texto pela singeleza da descrição do ato de afeto: “Qual foi o seu primeiro cuidado ao saltar em Maceió, pouco antes de noivar? Comprar o Dicionário das Flores, Frutos e Raízes, para poder dizer ao seu amor, a quem nunca falara, aquilo que os olhos e as mãos não bastavam para exprimir.” V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. O chapéu de meu pai. **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.25-30, jun. 1989. Trimestral. p. 26. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

<sup>13</sup> FONSECA, Simões da. **Dicionário Enciclopédico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, . 1204 p.

<sup>14</sup> O citado tabelião era inclusive um parente distante de nosso herói, segundo informações fornecidas por ele em entrevista a Homero Senna. SENNA, Homero. *op. cit.*

<sup>15</sup> Diz o conto de Kafka que “as sereias possuem uma arma muito mais terrível que seu canto: seu silêncio. Ainda não há ocorrido, mas entra dentro do razoável que alguém pudesse se salvar ante seu canto, o que em nenhum caso poderia suceder ante seu silêncio.” V.: KAFKA, Franz. El silencio de las sirenas. In: \_\_\_\_\_. **Cuentos completos**: (textos originales). Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2001. p. 298. [tradução da A.]

<sup>16</sup> Para os citados verbetes V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* pp. 1, 18, 43, 52 e 53 respectivamente.

<sup>17</sup> Segundo a lista de abreviações da segunda edição: veja e variante(s) respectivamente. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. xxii.

<sup>18</sup> Embora não estivesse seguro quanto a precisão de sua lembrança daquela frase, era na verdade capaz de citá-la tal e qual a versão do tradutor. Cf.: WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968. p. 53.

<sup>19</sup> Não sabemos, ao certo, quais palavras foram eleitas para ficarem fora da edição, mas sabemos o quão árdua foi a tarefa de escolhê-las. Também comenta essa informação Cláudio Moreno em: <<http://sualingua.com.br/2009/05/07/sai-aurelio-entra-houaiss/>> Acesso em: 15 ago. 2015.

<sup>20</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. neologismo. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 1189.

<sup>21</sup> De nosso idioma provavelmente um dos mais antigos dicionários conhecidos é o de autoria de Rafael Bluteau. V.: BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 — 1728. 8 v. Desde então, muitos outros dicionaristas e suas obras seguiram os passos de Bluteau deste e do outro lado do Atlântico.

<sup>22</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. vii.

<sup>23</sup> *Ib. idem.*

<sup>24</sup> Escreveu Aristóteles que, na tragédia, assim como na epopéia, as ações eram a mímese de homens melhores, por oposição aos piores, cujos caracteres constituíam as ações da comédia. As melhores tragédias, todavia, deveriam inspirar temor e piedade aos espectadores, por isso afirma que “é necessário então que o enredo exitoso .... efetue a mudança não para a fortuna a partir do infortúnio, mas o contrário: da fortuna para o infortúnio”. ARISTÓTELES. **A poética**.

<sup>25</sup> Aurélio refere-se à história do dicionário da Academia de Ciências de Lisboa, essa sim trágica, e da qual Herculano não se furtou em fazer mofa. Nosso dicionarista nos conta que o dicionário da referida academia deveria contar com um volume para cada letra, mas que a edição não teria ido além da letra “A”, e que o volume terminava com a nada propícia palavra azurrar. Aproveitando-se dessa triste fatalidade linguística, Herculano escreveu: “O onagro fitou as orelhas e.... começou a azurrar; começou por onde, às vezes, academias acabam”. V.: HERCULANO, Alexandre. **Lendas e narrativas**. *apud* FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Prefácio. *op. cit.* p. vii. Cabe a nós dizer também que, nas edições mais recentes da obra de Herculano que pudemos consultar, tanto o fim da frase quanto a nota explicativa a que se refere Aurélio foram suprimidas, provando que, de épocas em épocas, certos zurros também mudam de significação.

<sup>26</sup> Aurélio gostava tanto desses versos que os deixou registrado no sucinto prefácio do *Novo dicionário da língua portuguesa*. V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Prefácio. *op. cit.* p. viii.

<sup>27</sup> A História Natural estabeleceu a partir do século XVIII uma nomenclatura cientificamente apropriada, sendo de Carlos Lineu um dos mais importantes métodos de classificação. A partir de então, fez-se necessário o aparecimento de vocabulários específicos dedicados à História Natural, e mesmo explicações de como deveriam ser criados os novos termos diante do aparecimento de novas espécies. Em nossa língua é a Domenico Vandelli, discípulo de Lineu, que devemos um primeiro vocabulário desse gênero. Cf.: VANDELLI, Domenico. **Diccionario dos termos technicos de História Natural: extrahidos das Obras de Linnéo, com a sua explicação, e estampas abertas em cobre, para facilitar a intelligencia dos mesmos: e a Memoria sobre a utilidade dos jardins botanicos: que offerece a Raynha D. Maria I. Nossa Senhora**. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1788. 301 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06002700#page/3/mode/lup>>. Acesso em: 07 nov. 2015.

<sup>28</sup> Aurélio assumiu a coordenação de brasileirismos do *Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa* em 1946 por indicação de Manuel Bandeira. Cf.: Em pouco tempo adentraria outros territórios, propondo revisões a outros verbetes do dicionário, logo sendo encarregado da publicação de uma edição revista e aumentada do supra-citado dicionário. V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; LUZ, José Baptista da. **Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa**. 11. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1972. p. 1301.

<sup>29</sup> Aurélio havia cursado em Alagoas uma Faculdade de Direito. Não possuía formação em Letras, tampouco alguma formação ou especialização acadêmica em Linguística, Lexicografia ou Filologia. Devemos, evidentemente, mencionar que, no entanto, Aurélio iniciou-se na carreira do magistério ainda muito jovem, profissão na qual se manteve mesmo durante a prática de dicionarista. Na cidade do Rio de Janeiro fez parte do quadro de professores da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro e do Colégio Pedro II.

<sup>30</sup> Otto Lara Resende escreveria “Mais de uma vez foi dito que Aurélio caçava palavras como quem caça borboletas” RESENDE, Otto Lara. Borboletas e solecismos. **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.37-40, jun. 1989. Trimestral. p. 39. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

<sup>31</sup> A historiadora Lorelei Kury salientou que “muitos dos mais célebres naturalistas europeus nunca viajaram”. V.: KURY, Lorelai. **Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista**: experiência, relato e imagem. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, vol. 8 (suplemento). 2001. p. 863. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702001000500004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702001000500004&script=sci_abstract&tlng=pt)> Acesso em : 17 ago. 2015.

<sup>32</sup> A primeira edição foi publicada em 1975 e a segunda de 1986. Houve posteriores edições do *Novo Dicionário da língua portuguesa*, no entanto, já sem a colaboração de nosso distinguido herói, falecido em fevereiro de 1989.

<sup>33</sup> V.: Nota da editora nova fronteira. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. v.

<sup>34</sup> REVISTA VEJA. “Livros”. São Paulo, Abril, Edição 967, 18 de março de 1987, p. 132. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

<sup>35</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. 587.

<sup>36</sup> V.: Nota da editora nova fronteira. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. v.

<sup>37</sup> Paulo Ronái escreveria mais tarde “.... a vários articulistas ocorreu ao mesmo tempo o título ‘O homem que virou dicionário’....”. V.: RÓNAI, Paulo. Aurélio: homem humano. In: **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 31-34, jun. 1989. Trimestral. p. 31. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

<sup>38</sup> Em 1989, depois da morte de nosso herói no seu dicionário aquilo que ele tanto recusara surgiu: **aurélio**. *S. m.* O mesmo que dicionário. Nome escolhido espontaneamente pelo povo brasileiro para denominar qualquer tipo de dicionário. Homenagem ao grande lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. A informação também foi veiculada na imprensa, acompanhando a notícia de sua morte. REVISTA VEJA. “Aurélio Buarque (1910-1989)”. São Paulo, Abril, Edição 1070, 8 de março de 1989, p. 83. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

<sup>39</sup> Acreditamos ser a primeira edição da Revista Veja a que ocupava de forma intensa as lembranças de nosso herói. Aurélio gabava-se de possuir uma memória extraordinária, fato este que várias pessoas que lhe eram próximas procuraram confirmar; por isso, nossa suposição de que se recordava desta velha revista não é de todo descabida. V.: REVISTA VEJA. “A terra treme”. São Paulo, Abril, Edição 1, 11 de setembro de 1968, p. 62. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.



<sup>40</sup> A publicação mais definitiva que encontraria Aurélio nas páginas da revista só apareceria em 1973, num artigo especialmente dedicado à teoria da deriva continental. Apesar das tentativas de precisar na reportagem a “A terra treme” — já citada por nós como a notícia que em especial havia retido a atenção de nosso herói — no ano seguinte, na sessão “ciência”, a citada publicação ainda preferiria afirmar que “os geólogos e geofísicos que estudam essa agitação da Terra ainda não descobriram por que a casca que a envolve se racha, desliza e se solda novamente”. V.: REVISTA VEJA. “Geologia: a morte vem da terra”. São Paulo, Abril, Edição 31, 9 de abril de 1969, p. 55. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015. Em 1973, com a reportagem também na sessão ciência intitulada “As transformações do mundo” a revista, finalmente, colocaria os pés na atualidade científica das ciências da terra e traria informações mais completas acerca dos movimentos internos do planeta, segundo os quais a crosta terrestre estaria em movimento, e mesmo se afastando — poderíamos completar a uma velocidade de 2 ou 3 cm por ano. V.: REVISTA VEJA. “As transformações do mundo”. São Paulo, Abril, Edição 262, 12 de setembro de 1973, p.p. 99-100. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

Cabe ressaltar, no entanto, que a teoria da deriva continental havia encontrado sua comprovação científica definitiva em 1967 com a publicação dos estudos de Hurley, realizados na costa africana e brasileira a partir de 1965, que provaram a semelhança de idades e de formação geológicas idênticas entre os dois continentes, na atualidade tão distantes, mas que só seriam explicáveis pelo fato de que em algum momento de um passado muito longínquo tivessem sido áreas contíguas. Num breve histórico desta teoria, poderíamos destacar que sua primeira formulação datava do início do século XX, mais precisamente de 1924, de autoria de Alfred Wegener, mas para a qual ele não havia conseguido levantar provas palpáveis. Em 1945, Arthur Holmes retomou a teoria acrescentando a ela algumas evidências. Em 1964, Edward Bullard, com auxílio de computadores, pôde, enfim, apresentar uma versão de um mapa de todos os continentes reunidos, como seria antes de sua fatídica separação. Desde os estudos de Patrick Hurley se somaram então diversas outras evidências e provas ao longo da década seguinte.

<sup>41</sup> V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Abreviaturas, siglas e sinais convencionais usados neste dicionário. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* pp. xx- xxiii.

<sup>42</sup> DONNE, John. Meditação XVII *apud* HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. Trad. Luís Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

<sup>43</sup> Aurélio indicara em seu verbete a origem inglesa da palavra “iceberg”. V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *icebergue*. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 911., todavia, um dicionário de língua inglesa nos esclarece que, por sua vez, a palavra inglesa tem sua origem no neerlandês e significaria “montanha de gelo”. V.: <http://www.etymonline.com/index.php?term=iceberg>

<sup>44</sup> V.: Geografia, Geologia, Oceanografia e Topografia respectivamente segundo, a lista de abreviações.

<sup>45</sup> KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 5. ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

<sup>46</sup> Kant explica tal procedimento da razão em seu “Prefácio da segunda edição” e, em uma nota, arremata da seguinte maneira sua referência a Copérnico: “Assim, as leis centrais do movimento dos corpos celestes trouxeram uma certeza total ao que *Copérnico* de início admitiu como hipótese e demonstraram, simultaneamente, a força invisível que liga a fábrica do mundo (a atração *de Newton*), que para sempre ficaria ignorada se Copérnico não tivesse ousado, de uma maneira contrária ao testemunho dos sentidos e contudo verdadeira, procurar a explicação dos movimentos observados, não nos objetos celestes, mas no seu espectador. Neste prefácio unicamente apresento, a título de hipótese, a mudança de método exposta na crítica e que é análoga a esta hipótese copernicana”. V.: *idem*, p. 49.

<sup>47</sup> Paulo Ronái, Lêdo Ivo e Otto Lara Resende, colaboradores da edição em homenagem ao nosso herói da Revista da USP, ressaltam, cada a um a sua maneira, e consoante as lembranças preferidas do amigo, as características de seu espírito risonho e alegre. V.: **Revista USP**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 31-34, jun. 1989. Trimestral. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

<sup>48</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. p. 11.

<sup>49</sup> O autor, ao parafrasear Hannah Arendt, destaca que, se o holocausto era algo impensável, que escapava aos limites da justiça e da política, era porque a justiça e a política deveriam ser repensadas. Cf: *idem*, p. 38.

<sup>50</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. neologismo. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 1189.

<sup>51</sup> Sócrates foi famoso por seu método filosófico, mas também pela sua falta de atributos físicos. Fato este que Nietzsche não deixou de mencionar sempre que pôde; talvez se pense que o filósofo alemão teria acreditado que isso era uma espécie de castigo pela maldição que o grego legara a humanidade, mas Nietzsche tampouco acreditaria em tais misticismos – achamos que o fazia por mero despeito e escárnio. NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 18.

<sup>52</sup> Que os leitores nos desculpem o devaneio, mas fomos errando ao encontro do poema ao qual Aurélio também ousara dedicar algumas páginas, na sua obra “Território lírico”. V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Território Lírico**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958. E caso o leitor esteja curioso em encontrar por si mesmo o poema, cf.: PESSOA, Fernando. **Poesias**. 15 ed. Lisboa: Ática, 1942. p. 96.

<sup>53</sup> PESSOA, Fernando. O marinheiro. In: **Orpheu**. nº1. Lisboa: Jan-Mar. 1915. p. 45. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/23620>> Acesso em 06 nov. 2015.

<sup>54</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Essais sur l'apparition**. Phalènes. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

<sup>55</sup> Para só citarmos uma obra, em *O primo Bazílio*, talvez a que mais gosto tenha tido Queiroz em utilizar a palavra escarlate, o autor a empregou para descrever os rubis nos anéis na mão de Luíza, as cortinas de sua residência, seu rosto quando fora pedida em casamento, a gravata de seu amante no primeiro momento em que aparece na trama... Para os leitores que gostam de dados quantificados, nesse romance a palavra escarlate aparece 38 vezes, contra 29 de vermelho, 1 rubro e 1 encarnado. Cf: QUEIROZ, José Maria Eça. **O primo Bazílio**. Episódio doméstico. Porto: Livraria Ernesto Chardron, 1888. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/20574/pg20574-images.html>> Acesso em 06 nov. 2015.

<sup>56</sup> ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

<sup>57</sup> Assinalou Aurélio que “neste dicionário é abundante a sinonímia. Inúmeras palavras vêm seguidas de sinônimos, que por vezes chegam a dezenas, ou — bem raramente — a mais de cem (como em *meretriz*, *cachaça* e *diabo*).” V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. vii.

<sup>58</sup> GASKEL, Elisabeth. **Hijas e Esposas**. 1. ed. Trad. Damián Alou. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000. 675 pp.

<sup>59</sup> Podemos citar, por exemplo, a obra de Hume, na qual ele trata da questão do entendimento e da paixão. Cf.: HUME, David. **Tratado da natureza humana**: um tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. 2 ed. Trad. Déborah Danowski. São Paulo. UNESP, 2009. 759 p. Ou também a primeira parte do *Leviatã*, a qual Hobbes dedica ao “Homem” e sua constituição, incluindo, portanto, um estudo detalhado das sensações, da imaginação, das paixões, da razão, da ciência, da prudência, etc. Cf.: HOBBS, Thomas. *O Leviatã*. Tradução: João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores).

<sup>60</sup> V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. viii.

<sup>61</sup> V.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: pour une littérature mineure. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. 159 p.

<sup>62</sup> BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Análise de dois dicionários gerais do português brasileiro contemporâneo: o Aurélio e o Houaiss. In: **Filologia e linguística portuguesa**. v.1 n. 5. p. 85-116, 2002. p. 94-95. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/viewFile/59701/62799>> Acesso em: 12 set. 2015.

<sup>63</sup> Por mais que já muita tinta tenha corrido para se dizer que Platão não possuía nenhuma mágoa ou rancor específico contra os poetas, é fato inegável que o livro X da República trata os poetas com clara desconfiança, apontando os aspectos nocivos da sua presença na *polis*. PLATÃO. **A República**. 10 ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

<sup>64</sup> BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Análise de dois dicionários gerais do português brasileiro contemporâneo: o Aurélio e o Houaiss. In: **Filologia e linguística portuguesa**. v.1 n. 5. p. 85-116, 2002. p. 94-95. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/viewFile/59701/62799>> Acesso em: 12 set. 2015.

<sup>65</sup> Consideramos aqui necessário apontar que no verbete indizível também é expresso como algo extraordinário, raro, incomum, tendo Aurélio incluído um exemplo literário para ratificar a informação: “Sofrera muito no Seminário, mas desses tormentos indizíveis.” SOUSA, Inglês de. **O missionário**. p. 69 *apud* FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. indizível. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 939.

<sup>66</sup> IVO, Lêdo. “Aurélio: uma galáxia de palavras.” In: **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.35-36, jun. 1989. Trimestral. p. 35. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

<sup>67</sup> “**in**. [do lat. in. ] Pref. = ‘negação’, ‘privação’: incuriosidade. [Equi.: im<sup>2</sup>, i<sup>2</sup> e ir<sup>2</sup>: impalpável; ilegal (<lat. illegale); irreduzível.]” V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. invisível. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 965.

<sup>68</sup> V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. in. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 927.

<sup>69</sup> No verbete completo lê-se assim: “**invisível**. [Do lat. invisible.] Adj. 2. g. 1. que não se vê, não se pode ver. 2. De que não se tem conhecimento: perigo invisível; ameaça invisível. 3. fig. Que se esconde, não se deixa ver; que se recusa a receber qualquer (ou determinada) pessoa: Naquele dia o ministro estava invisível. 4. Diz-se de um determinado grampinho muito fino, ou de linha de rede finíssima, usados para prender os cabelos [No N. e N.E. é us. como s.m.] ~V. economia —. • S.m 5. Aquilo que é invisível: “O invisível não é o irreal: é o real que não é visto” Murilo Mendes, *O discípulo de Emaús*, p. 14) 6. Bras., N. e N.E. Invisível (4)” V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. invisível. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 965.

<sup>70</sup> CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes). p. 7.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>73</sup> “Sucumbe ao sutil, ao brilho ambrosíaco, / e veste o véu, a gala da guirlanda, / e entre sombras a noiva se emaranha”. EURÍPEDES, *op. cit.* p. 113.

<sup>74</sup> DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris: Editions de Minuit. 1990. p. 159.

<sup>75</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>76</sup> BORGES, Jorge Luís. **Ficciones**. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Barcelona: Empecé, 1989. p. 99.

<sup>77</sup> O poeta errado ou errante é Paulo Leminski. V.: LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>78</sup> A frase a que nos referimos seria eternizada e muito difundida por ter sido retomada por Newton em uma de suas correspondências, e diria algo como “se pude ver tão longe é por estar nos ombros de gigantes”. A primeira versão dessa metáfora é, todavia, atribuída a John of Salisbury na obra *Metalogicon*. Cf.: HALL, J. B. (ed.). **Metalogicon**. Turnhout: Brepols, 1991.

<sup>79</sup> V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. continente. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 464.

<sup>80</sup> Nos referimos aqui, evidentemente, a *Razão e sensibilidade* ou *Razão e sentimento* ou *Sensibilidade e bom senso* segundo cada uma das traduções para o português. V.: AUSTEN, Jane. **Sense and sensibility**. Londres/ Nova York: Macmillan, 1902. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/21839>> Acesso em 06 nov. 2015.

<sup>81</sup> MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 869.

<sup>82</sup> Segundo informações do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), devido ao fenômeno conhecido como “La niña”, naquele ano, o mês de setembro registrou temperaturas espaciais máximas acima do normal.

ilha. S. f. uma ilha para pensar uma  
 ilha Uma ilha para sentir uma  
 ilha Uma ilha para dizer-se ilha  
 ilha Uma ilha para fazer uma  
 ilha Uma ilha para  
 desconhecer uma ilha Uma  
 ilha para pensar-se ilha Uma  
 ilha para dizer-se ilha Uma  
 ilha para sentir-se ilha Uma  
 ilha para ver-se ilha Uma ilha  
 para fazer-se ilha Uma ilha  
 para desconhecer-se ilha Uma  
 ilha para ser ilha. Uma ilha  
 para.

## Travessia

(das coisas que não têm identidade)

*Apenas os pensamentos andados têm valor.*

*As aves, que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá.* Por que ele se lembrara disso? A vista desliza, *minha terra tem palmeiras*, o olhar sempre se perde pela janela. Por fim, ele se lembrava, havia escrito sobre aquele poema. A vista ora ousa *aqui* ora pousa *lá*, também não era assim o pensar: ir de lá a acolá e dali para aqui e tudo de novo novamente? Às vezes ficava pensando como é que pensando havia chegado a determinado ponto. De onde vinham os pensares pensados de sua cabeça? Até podia parecer que cada ideia e imagem vinha por si só, mas não, uma vinha sempre emaranhada nas outras. E não se passava de uma à outra, se passava uma na outra. Aurélio voltava sempre a mesma conclusão: o pensar era um território bravoio. Talvez, ele fora o primeiro a assinalar: nenhum adjetivo. De fato, Aurélio sentia como se houvesse uma eternidade que escrevera sobre aquilo do qualificativo e por linhas tortas seus pensamentos haviam chegado a ele uma vez mais. Aurélio poderia tentar fazer o percurso ao revés. De que lhe serviria, no entanto, procurar descobrir de onde vinham aquelas *palmeiras* e aquele *sabiá*? Ou ele podia, sem mais, deixar seguir o fluxo, passar de *minha terra* a outras terras.

Desde que suas dúvidas sitiadas entre ilhas e continentes haviam ido a outras paragens e haviam ganhado outros arranjos, despreocupara-se das essências e desistira de traçar linhas no seu pensar, tanto ao revés quanto adiante, só através lhe interessavam agora-aqui. Era mesmo interessante aquilo que Dias fizera com os qualificativos, ou melhor, sem eles. Aurélio sabia que não era o único que sabia saber trechos da canção de Gonçalves Dias de cor. Sabia que era uma daquelas poesias incontornáveis e sabia que mesmo que não se gostasse muito dela, sempre havia o risco de sabê-la de cor; mesmo que sabê-la fosse retalhá-la numa colcha de versos. O pensamento vagueava. Aurélio lembrava-se nitidamente agora: escrevera que não havia qualificativos naquela *canção*. Cada substantivo puro ganhava,

assim, uma força de expressão que emergia do sentido próprio de cada um. E, apesar de tudo, dividia em dois (mundos): *aqui* e *lá*. Eternamente separados – pensara Aurélio. E, a beleza daquilo – dissera-se Aurélio – era que, afinal, se podia contar uma história sem adjetivar as coisas e as experiências. Escrevera sobre isso em meados dos anos 1940, na altura aquele poema festejava seu primeiro século e desde *lá*, todas aquelas certezas ecoavam.

Desde que as incertezas rondavam, aquela singela paisagem de exílio ponderava outros problemas. Aurélio não cessava de pensar que *aqui* e *lá* estavam tão separados como irremediavelmente unidos. Tanto empenho tivera o poeta em separá-los, mas o *lá* só existira por aquilo que não era o *aqui*. Claro que isso poderia ser considerado enquanto resultado de uma sequência de frases negativas, de todo modo poderíamos objetar que não ser uma série de coisas não equivalia a ser alguma coisa. Mas não era disso que Aurélio queria falar. O que estava em questão era que havia naquelas negativas todas uma existência atrelada, enredada, enovelada – ou qualquer outro sinônimo que se quisesse eleger –, uma a outra. *Aqui* e *lá*. Um no outro. De tanto desejar separar, o poeta só pudera ser laço, ponte, travessia. Nem *lá* nem *aqui* era o que eram, o que quer fosse que isso pudesse ser. Eram desencontro e como tal existiam: de tanto não se encontrar iam, assim, (r)existindo. Em ambos não havia nada de próprio, todo o *denso conteúdo sugestivo* era em essência mero esvaecimento, nem simples, nem coisa, nem essência nenhuma.

Não havia qualificativos no poema, as palavras não traziam, portanto, aquela *essência pictural* (não traziam essência nenhuma), a qual Aurélio, naqueles tempos, ousava dizer *era a característica das palavras daquela categoria*. Ainda assim, havia dentro de cada uma daquelas palavras imagens armadilhadas, (engatilhadas?). Aurélio tinha uma certeza: nunca saberia como cantavam os pássaros de *minha terra*. Também não poderia contar onde era *minha terra*, pois ela era *aqui* dentro daquela de *lá* que não era tudo menos *minha*. Um lugar habitava dentro do outro, sem que se soubesse qual era a morada de cada um deles. Havia tão somente a garantia de que não haveria certeza nenhuma em nenhum horizonte (sequer havia horizonte); apenas se ouviria, para sempre, com ardor a diferença.

Ou por *aqui* e por *lá*. Entre *aqui* e *lá* havia travessias inesgotáveis. Havia também impropriedades. Nem *aqui* e nem *lá* só travessias infundáveis, se deslizava *aqui* e *lá* variações insuspeitas. Havíamos de cruzá-las: Aurélio e nós. A travessia das coisas atravessadas.

### **impasse.**

que era aqui (ou lá), justamente, o impasse de travessia. O impasse não ia a lado algum. O impasse era a paralisia do beco sem saída. É pelo impasse que teríamos que, inevitavelmente (fatalmente), começar, e Aurélio sempre o soubera, ainda que não o soubesse. E sabia também, sem saber, que todo impasse desejava ser, sempre (e em definitivo), uma dificuldade insuperável (ou deveríamos dizer intransponível?). O impasse não era a contradição (a oposição de incompatibilidades) –, o impasse não era o paradoxo (a artificiosa ocultação das conclusões), o impasse não era a tautologia (a redundância das obviedades). Não, o impasse era coisa muito pior. Ele o sentia, ainda que não o sentisse. O impasse era o suor frio que descia a espinha, endurecia os músculos, e suspendia, até segunda ordem, todo o pensar. O impasse era também um pequeno acidente geográfico, (como pudera ele se esquecer disso...) mera e besta rua sem saída (Aurélio não registrara essa acepção, de outro modo, possivelmente, tivesse notado de imediato (o abismo?)). Ele havia assinalado a bem mais popular expressão beco sem saída. A expressão, aliás, era bem adequada tanto para designar as tais ruas como para descrever as paralisias e os calafrios. Um arrepio.

Pronto, o impasse estava posto, posicionado, fixado e, como era de se esperar era dúbio e enganador. Era também duro e monolítico. Mera coisa feita das coisas aterradoras, desfeita daquelas que desejamos descrever, identificar e caracterizar. O impasse era uma daquelas coisas sobre as quais nos iludimos dizendo que são tal coisa e não tal outra, que batemos no peito e repetimos elas são assim assado. Só para mostrar que não temos medo, só para provar que somos fortes e valentes e que não as deixaremos pensar o contrário, que não vamos deixá-las fraquejar, não vamos deixá-las titubearem. Aurélio agora via bem que todo impasse era a tentativa de definição daquilo que só sabia ser variação. Daquilo que só podia cambalear. Para as quais balançar sobre o abismo era muito e era pouco, mas, sobretudo, era só isso que podiam (não) ser. Mas repetimos surdamente: não, não, não. Mas o impasse estava ainda lá. Impávido. Colosso. Aquele maldito impasse embotado do pensar. Infame que só almejava ser só a palavra definitiva – tanto porque queria ser a última palavra quanto porque acreditava que era possível ambicionar a definição. Aquela palavra matava. Aurélio sabia. Mas também morria. Trazia dentro de si a sua própria morte, ruidosa, sem dúvida. Aurélio tinha certeza. Não, não era o dicionário o sepulcro. Aquele desejo definitivo matava as

imagens e matava o espaço e matava a própria escritura, e por fim morria a própria estéril palavra. Matava de morte morrida e de morte matada.

E já que nossa função aqui (e lá) é contar uma estória. E talvez nem importe qual estória que contamos. Contaremos algumas mais, contaremos as que quisermos ou as que pudermos e as que queremos e as que podemos.

Ecoava um alarde que, se estivéssemos atentos, poderíamos ouvir. *Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve.* A advertência do narrador viajante, mero contador de mentiras, se arrematava premente e preocupante: não havia volta, *a mentira não está no discurso, mas nas coisas.* É compreensível as implicações do aviso incisivo do viajante veneziano, se ousarmos pensar. Cansamos de todo dizer frouxo, vamos dizer as coisas em claro, pois as coisas são pretas e brancas, ao mesmo tempo, pretas ou brancas.

Essa é também a estória da perfeição cartográfica. A cartografia que logrou o feito de que o mapa de uma província ocupasse toda uma cidade, tamanha a sua precisão. E aquele do império – fruto do mesmo princípio de ardor científico – ocupasse toda uma província! Curiosamente, todavia, lograr significa alcançar, conseguir, ao mesmo tempo, enganar, intrujar – Aurélio não nos permitiria esquecer-lo. Nós não ousaríamos esquecer! Logo, lograremos decidir se tais mapas eram grandes feitos da ciência ou grandes mentiras da sapiência humana? E não era curioso que ousassem chamar aquela façanha científica de *rigor científico*? Não seria melhor nomeá-la astúcia científica?

O mapa (perdido e fabuloso) era impasse. Aurélio entendia apenas o suficiente de mapas. O quanto bastava pelo menos para fazer as perguntas erradas. Estava farto de que só fizessem as perguntas certas. Ainda que um mapa possuísse igual dimensão à cidade, ainda que se dobrasse sobre ela tal como um espelho, seria a mesma coisa? seria a idêntica, a fiel e a rigorosamente científica cidade? teria as mesmas propriedades? poderia lhe atribuir as mesmas categorias? se sim, ainda poderia chamar-lhe mapa? não sendo um mapa, de quê deveria chamá-lo? de cidade? mas seria ele idêntico à cidade que o inspirou? o duplo não era sempre uma cópia? uma dobra que pressupunha um outro? o outro não era sempre um estranho? o único era sempre o mesmo? a unidade não era sempre outra?



Havia um inequívoco poder do rigor científico: aquele de encobrir a falta de propriedade da escritura, da imagem, do espaço. E esse era seu único poder, para além disso não podia mais coisa nenhuma. (A mentira está nas coisas, bem nos dissera Marco Polo!) Aurélio trabalhara vigorosamente, mas nunca rigorosamente. Como bom viajante, havia se permitido ir das palavras para as imagens, e ao contrário, e outra vez. Eis o impasse: era a vida besta e insossa de esperar. Esperar que a escritura, que a imagem e que o espaço pudessem significar alguma coisa fora de si mesmos. Esperar que sua verdade lhes fosse intrínseca. Esperar que significar seria o bastante. Esperar que a um significante lhe esperava um significado exterior. Esperar que esperar bastaria.

O impasse era a espera de que a imagem, a escritura e o espaço fossem regidos por um regime de categorias. O impasse era a espera daquilo que nunca chega. O impasse era a espera de que a imagem, a escritura e o espaço esperam (de nós?) alguma coisa, quando sua única vocação é ser variação infinita, sua essência é não ter essência nenhuma, sua identidade é não ser identificável, sua propriedade é não ser apropriada. Permanentemente impróprios. Inacabados sim, conquanto estar acabado fosse a única coisa que não estivesse no horizonte. Por fim, sem finalidade alguma além do simples inadequar. O impasse era esperar que fossem isso ou aquilo. Ou pelo menos que fosse nem isso nem aquilo, quando na verdade sabiam ser isso e também aquilo. Atente-se que não existe, de nenhum modo, anterioridade e sucessão, algo como: este isso era antes um aquilo, ou sem ser aquilo pode agora ser isso. Não, não se trata aqui de variação ou devir, mas sim, e só, de ausência de determinação própria. Não existem categorias e paradigmas nos quais encaixá-los. Ou seja, não são idênticos a si mesmos. Eventualmente, recebem todas as determinações, mas não possuem nenhuma própria. A imagem, a escritura e o espaço são em si mesmos, e só, inquietantes estranhezas.

Só resta, por fim, encontros entre diferenças, encontros entre alteridades. E é muito e é pouco ou é muito pouco. Aurélio sempre pensara as ilhas isoladas (desoladas?), sem isolamento; isoladas na sua inevitabilidade de ilha, na sua fatalidade de criar relações. Cada ilha era a parte que não se basta em si mesmo. Era o que é sendo o que se pode ser: (não) ser.

Não faltam impasses no mundo. O impasse pressupõe, sempre, o indecível, na exata medida em que pressupõe um horizonte do decidível. O impasse espera, aguarda, anseia por solução. Pois o impasse é isso ou aquilo. O impasse é sempre um (par). Cada um que escolhesse o seu; Aurélio escolhera passar.

**passagem.**

que é, doravante, multiplicidades. Linhas de fuga do impasse. Fazer o pensamento errar e errar. A escritura que errar para imagem e espaço errante. Aurélio sabia que errar era uma, mas também duas coisas; que um erro poderia muito bem levar a outro erro, afinal apenas o desacerto, o descompasso, o desengano podiam levar a um pensamento erradio. A falta, que é o erro, é sempre a abertura, a brecha, por onde fazer passar a diferença – a diferença escorregamos nós, a falta o próprio Aurélio deslizou. A diferença lhe é inerente; não uma diferença que lhe foi atribuída. Pois só o erro tem vez. Erradamente, assumiremos daqui por diante, há coisas que precisam ser ditas. Não que Aurélio não fosse capaz de dizê-las, mas é preciso que sejamos nós. Erroneamente, é preciso esclarecer as coisas de uma vez por todas e uma vez mais e quantas vezes preciso for, pois nunca serão o bastante.

No deslimite do erro, a palavra resiste à sintaxe (que a obriga a manter apenas limitado número de sentidos e arranjos entre si, impedindo-a de ser ela mesmo linguagem), a imagem refuta a significação (que lhe determina possuir explicação) e o espaço recusa o plano (que lhe impõe ser apenas uma superfície). Em todos os casos, o que está em jogo é um paradigma do pensar que toma como evidência, como proposição inicial e irrefutável, a ideia de que a escritura, a imagem e o espaço são em si mesmos e que, portanto, e por consequência, podem (e devem) ser pensados segundo os princípios de uma ontologia e de uma filosofia da presença, segundo as quais lhes são impostas determinações, categorias, identidades. Em decorrência de possuir identidade (propriedade), se submetem aos princípios de não contradição, aos princípios de identidade e a lei do terceiro excluído. Pode até parecer que estamos querendo complicar as coisas, mas é o axioma de que a escritura, a imagem e o espaço *são* e possuem uma determinação (material ou formal, inteligível ou sensível...), é que nos causa incontáveis dificuldades que em nada contribuem ao pensar. Assumiremos os riscos, aceitaremos as contradições com tudo que elas podem ter de profusão.

Toda determinação tenta nos enganar e fazer pensar que a contradição, a ambiguidade, o paradoxo e a tautologia são impasses ao pensamento, mas não o são. Eles estão onde o pensamento bifurca, porque difuso. Eles estão onde o pensamento erra, porque difere e adia todo o horizonte do decidível para o impossível possível. Diferindo faz-se diferença. Todo o aparato conceitual em jogo aqui está em movimento. Não está assegurada a passagem, pois não há nada que passe de lá para cá (se entendermos o lá como a coisa e o cá

como a determinação que lhe tentamos impor). Não há trajetória – não há *linha descrita ou percorrida por um...* – se a entendemos como a linha que nos leva de um ponto a outro e depois se quisermos do outro ao ponto. O princípio de identidade garantiria a correspondência (a remitência) ao instituído primariamente. Assegura sem possuir qualquer garantia. Não há aqui e lá senão invenção. Todo voltar resulta em diferença, de lá para cá só existe alteridade. Não há para onde voltar, nem de onde voltar. Há apenas articulações. A restituição sempre acrescenta sentido, mas não sentido próprio (o sentido da essência geral das coisas), mas de um sentido fantasmagórico, que corresponde apenas a algo que não está lá (esteve algum dia?). Há uma travessia de sentidos fantasmas. O sentido é pura diferença e por isso difere, adiando permanentemente toda determinação que não seja fantasmática (e fantasiada!).

Por isso escolhemos atravessar, pois a travessia enfatiza a passagem através de. Podemos dizer que a travessia é a articulação. Aurélio dissera mais ou menos assim: *ato e efeito de atravessar um...* Derrida chamaria isso de texto, e a Massey pareceu que nisso, uma vez mais, submetia-se o espaço ao textual e, de certa forma, a algo que o queria representar. Nós pensamos que ambos têm suas razões e diremos sem mais: *O mundo é como um texto e o texto é como tudo no mundo*. Tudo o que chamamos realidade tem estrutura de ~~texto~~ espaço(imagem, escritura). Também tudo que chamamos de irreal tem estrutura de ~~texto~~ escritura (espaço, imagem).  $\Theta$  A ~~texto~~ imagem(espaço, escritura) é o encadeamento de, o arranjo de, o encontro de e também o desencontro de. O ~~texto~~ espaço(imagem, escritura) não é a expressão de algo que está fora de ~~texto~~ imagem(espaço, escritura). O ~~texto~~ espaço(imagem, escritura) é um motor, um promotor de sentido.  $\Theta$  A ~~texto~~ escritura(imagem, espaço) é movimento da diferença. Não há sentido senão no ~~texto~~—espaço(imagem, escritura). Todos os sentidos possíveis estão guardados no ~~texto~~ imagem(espaço, escritura). ~~Uma~~ ~~texto~~ escritura(imagem, espaço) está dada a pensar. Não há uma identidade do ~~texto~~ espaço(imagem, escritura).  $\Theta$  A ~~texto~~ imagem(escritura, espaço) não é uma unidade; é sempre um processo, um reenvio, é um trabalho da diferença. Não há um hiper-~~texto~~ espaço(imagem, escritura). O ~~texto~~ espaço(imagem, escritura) nunca é completo, não tem caráter total, há uma deriva no ~~texto~~ espaço(imagem, escritura).  $\Theta$  A ~~texto~~ escritura(imagem, espaço) é uma certa estrutura densa que não deixa escapar nada. Tudo o que chamamos de ideias ou corpo é uma articulação de ~~texto~~ espaço(imagem, escritura).  $\Theta$  A ~~texto~~ imagem(espaço, escritura) faz uma remitência, é um intermediário. O ~~texto~~ espaço(escritura, imagem) é um caráter diferencial e não posicional.  $\Theta$  A ~~texto~~ imagem(espaço, escritura) é um modo de dizer articulação. Pensar significa mover-se nas

formas que habitam e atravessam o ~~texto~~ espaço<sup>(imagem, escritura)</sup>. A lei de uma ~~texto~~ palavra<sup>(espaço, imagem)</sup> é imperceptível; é a regra não se entrega nunca. O ~~texto~~ espaço<sup>(imagem, escritura)</sup> está sempre em risco de se perder (há sempre uma perda de sentido). O pensar corta, mas acrescenta algo. O pensar seria uma tentativa de dominar o-a ~~texto~~ imagem<sup>(espaço, escritura)</sup>, a busca por ser capaz de entrever todos os fios, todos seus entrelaçamentos, a completude de seus arranjos, mas um ~~texto~~ espaço<sup>(imagem, escritura)</sup> sempre traz surpresa, o inusitado. Não há pensamento sem invenção. Que não se possa pensar sem acrescentar algo (diferença), tampouco quer dizer que se possa acrescentar de qualquer maneira, pois o pensar é um movimento, ele opera em complexidade, em diferença. As possibilidades de sentido de um ~~texto~~ espaço<sup>(imagem, escritura)</sup> são infinitas. Na ~~texto~~ escritura<sup>(espaço, imagem)</sup> há um sem sentido, há uma interrupção de sentido. E isso faz com que todo novo sentido seja uma disseminação, desde o ponto de vista do sem sentido. Por isso, sempre, se abre outra ~~texto~~ imagem<sup>(escritura, espaço)</sup>. O ~~texto~~ espaço<sup>(escritura, imagem)</sup> é tão finito quanto infinito, pois incorpora essa interrupção. (escritura, espaço, imagem) Palavra-paisagem<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Andaram por essa travessia muitos autores e muitas obras, embora não almejamos, de nenhuma maneira, ser a expressão fiel e adensada do pensamento de nenhum deles. Essa seção é, tão somente, a visita errante a algumas de suas questões que nos pareceram inspiradoras para pensar as questões que nos preocupavam. Para os mais curiosos segue a lista das errâncias em ordem de aparição. V.: NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 15. DIAS, Antônio Gonçalves. Canção do Exílio. In: \_\_\_\_\_. **Primeiros Cantos**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846. pp. 9-10. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00634200#page/9/mode/1up>> Acesso em: 23 nov. 2015. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Território Lírico**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958. DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2011. 96 pp. (Colección Nómadas). DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 2010. 440 pp. (Champs Essais). DERRIDA, Jacques. **De la gramatología**. Trad. O. del Barco e C. Ceretti. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971. MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 312 pp. CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150 pp. MIRANDA, Suárez. **Viajes de varones prudentes**. Libro cuarto, cap. XVI. Lérida, 1658 *apud* BORGES, Jorge Luís. **El hacedor**. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Barcelona: Empecé, 1989. p. 225. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante**. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. 592 pp. CUNHA, Antônio Geraldo da. fantasia. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010. p. 285.

como seu duplo atestado.  
 ♦ **inveniente estranheza.** Geol. O espaço  
 compositamente de cotas partícula  
 o rãuico intoduzido para caracterizar  
 teoria das partículas elementares, número  
 esbato. 3. Espinavaca. 4. Fiz. Weyl. Na  
 estanho (1 a 4) 2. Pasmol, surpresas,  
 estranheza. (ê) 2. I. Quidade de

## **Princípio**

(onde se conta o fim dessa estória)

**Fim.<sup>1</sup>**

*Onde será que isso começa  
A correnteza sem paragem  
O viajar de uma viagem  
A outra viagem que não cessa?<sup>2</sup>*

*Um dicionário começaria  
a partir do momento no qual  
ele não daria mais o sentido,  
mas as tarefas das palavras<sup>3</sup>.*

Algumas vezes temos a sensação que tudo o que aqui foi e será dito depende apenas, e exclusivamente, de uma palavra. Tudo está em suspensão na dependência da eficácia e eficiência dessa única palavra; se ela falhar, todo o resto terá sido puro fracasso. Fato, no mínimo, curioso e que impõe ao texto uma fina ironia, por mim não planejada. Ao mesmo tempo, me expõe a algo quase perverso. Explico. Obviamente, a estória que é aqui contada trata das palavras, e de um gênero em especial: das *palavras-paisagens*. O intrigante é que tudo, inclusive o sucesso metodológico e as justificativas dos mecanismos de funcionamento dessa *palavra-paisagem*, dependeu da escolha de uma outra palavra; daquela a qual se associaria os meus dois outros objetos de investigação (e de problematização), a saber: o espaço e a imagem, posto que a *palavra-paisagem* é mera articulação. Se os leitores pudessem ser oniscientes, tal como certos narradores, acompanhariam as diversas versões dessa escrita e saberiam das muitas oscilações que a escolha dessa palavra me obrigou, as inúmeras re-edições do texto, com idas e vindas de termos.

A primeira escolha parecia, naturalmente, recair sobre a “palavra”, sendo, portanto, a palavra-paisagem a articulação entre espaço, imagem e palavra. No entanto, as objeções a essa construção, para minha infelicidade bem fundamentadas, se revelaram cada dia mais verdadeiras – primeiro de que a “palavra” era, por um lado, justamente aquilo que resistia à variação, que resistia à própria linguagem. E segundo, que apostar na “palavra” significava, por outro lado, em alguma medida, uma aposta no neologismo, e como tal as *palavras-paisagens* se manteriam no jogo previsto da linguagem: a expansão do sentido de um vocábulo<sup>4</sup>. Retirava-se-lhe o caráter de dispositivo, a sua pré-disposição a ser articulação. E isso, certamente, era pouco, e estava muito aquém de minhas parcas ambições para a constituição da *palavra-paisagem*. Essa questão está em jogo, de alguma forma, em todas as



seções desse texto, mas se fazia sentir, de modo persistente, na seção intitulada “Travessia”, pois nela, em especial, tive que lidar, direta e inevitavelmente, com essa escolha.

Faço um passo atrás apenas para evidenciar o porque era importante que essa escolha fosse bem realizada e como a persistente falha era significativa. De modo resumido, o caminho traçado para essa pesquisa aspirava pensar e escrever o espaço e a imagem enquanto variações, e não como elementos dados aos quais nos caberia explicar, descrever ou representar. Note-se, no entanto, que ao pensar o espaço e a imagem como variação, quero explicitar que ambos são *devir*, mas que é o pensar que algumas vezes opta por não pensá-los enquanto tais, eventualmente delegando à escrita a tarefa de circunscrevê-los. Era, portanto, necessário que o textual também fosse considerado como sujeito à variação, à indeterminação. Em certa medida, o que se questionava era a própria constituição da linguagem como correspondência a entidades extra-linguísticas. Aqueles que conhecem um pouco da história da filosofia sabem que esse problema é quase tão antigo como a história do pensamento ocidental e que podemos localizá-lo pelo menos desde as disputas entre Aristóteles e a sofística. O problema que me interessava, no entanto, não dizia respeito nem à linguística nem à filosofia, especificamente. Me interessava que o textual se constituísse a partir da noção de *diferença* tal como a imagem e o espaço eram concebidos no escopo da pesquisa. Isso significa dizer que não existem palavras certas para dizer do espaço e da imagem; espaço e imagem *estão/são* em variação, e escrever sobre eles é um encontro de diferenças; é fazer a língua ser *diferença*. É fazer a vida ser *diferença*. E fatalmente, é abrir a vida a todas as vidas que poderiam e poderão (r)existir, algumas das quais não haverá histórias para contá-las.

E me interessava, igualmente, considerar seriamente a afirmação de Doreen Massey de que o espaço era, frequentemente, submetido ao textual, e associá-la a minha convicção de que a imagem era, frequentemente, também, submetida ao textual<sup>5</sup>. Isso era fundamental, pois as *palavras-paisagens* que almejam dar conta de pensar as imagens da cidade de São Paulo visam justamente pensar o lugar como imagem e a imagem como lugar – imiscuindo as variações de um no outro – e também deveriam ser (e eram) palavras em variação, mas não em modificação de sentido tal como um neologismo. Eram histórias de um espaço que acontece numa paisagem. Como nem a paisagem (nem a imagem), nem o espaço deixam de *devir*, cada *palavra-paisagem* é apenas uma *estória-até-agora* de um lugar que é, e apenas pode ser, um conjunto de *estórias-até-aqui*<sup>6</sup>. O textual que podia fazer frente à

necessidade da imagem e do espaço era, segundo, imaginei, concebi e procurei experimentar, uma palavra na qual só a ficção e a fábula habitavam. Nem um sentido próprio ou apropriado se pode esperar de uma *palavra-paisagem*. Cada *palavra-paisagem* é uma narrativa no mesmo sentido que lhe atribuía Walter Benjamin<sup>7</sup>. Com certa decepção, ele constatou que: “cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis”<sup>8</sup>. Para ele, o bom narrador é aquele que não almeja informar o seu ouvinte ou leitor – pois a informação vive apenas enquanto é nova – mas sim aquele que não entrega a chave de sua história, aquele que a libera de explicações – pois só assim elas podem, permanentemente, fazer pensar. Gostaria de conseguir *palavras-paisagens* regidas pelo mesmo princípio: o de não ter **fim**.

Cada *palavra-paisagem* surgiu da singularidade de um lugar (de um encontro de trajetórias), da singularidade da imagem e dos encontros das imagens com as imagens e das imagens com o lugar e, como tal, era uma palavra que desejava contar, narrar, ficcionar e mesmo transbordar esse encontro. E, sobretudo, cada *palavra-paisagem* havia surgido muito antes de assim se chamarem e, portanto, o olhar e a experiência junto às imagens haviam se imposto como palavras<sup>9</sup>. Teria, portanto, que lidar com essa dificuldade; fugir desse fato era, sem dúvida fracassar. Restava saber se enfrentar o problema não era, igualmente, fracassar.

Me disseram, com muita justeza, que da minha perspectiva toda imagem tinha um devir palavra e que toda palavra tinha um devir imagem<sup>10</sup>. Depois de muito refletir sobre as verdades contidas nessa sentença, concluí que estava também a considerar que cada lugar tinha um devir palavra e cada palavra tinha um devir lugar. E se quisesse ainda poderia dizer que todo lugar tinha um devir imagem, mas a isso, normalmente, chamamos de paisagem. A questão é o que se ganha na passagem das coisas que *deveem*. Pensar esse “o que se ganha”, nada mais é que constatar que o pensar é, em si mesmo, encontros de diferenças e, portanto, passar do lugar à imagem, à palavra ou da imagem ao lugar, à palavra etc. é sempre um acréscimo.

É o devir, o que vem a ser, que constitui as imbricações da *palavra-paisagem*. Isso revelava ainda mais claramente a precisão da objeção que me fora feita da problemática escolha de “palavra” para me referir as relações do textual com as imagens e os lugares – numa versão preliminar da seção “Travessia” se podia ler: “esperar que a palavra, que a imagem e que o espaço pudessem significar alguma coisa fora de si mesmos”. Se “palavra”

parecia, sob essa nova luz, uma escolha infeliz, encontrar uma alternativa que se adaptasse melhor aos objetivos almejados não foi tarefa simples. Donde a ironia, pois toda a trajetória empreendida para pensar a *palavra-paisagem* era justamente a narrativa das angústias da busca de A. pelos sentidos das palavras que, aparentemente, nunca se curvam à vontade daqueles que escrevem; mesmo que o escritor fosse o autor de um dicionário. Elas, obviamente, também se recusavam a ser curvar a minha vontade. E, por fim, a reflexão acerca do dispositivo *palavra-paisagem* caía refém de um termo que insistia em faltar.

Por isso, talvez, valha a pena lembrar certa ironia de Francis Ponge ao descrever aqueles que desempenham o papel de serem, sempre, enganados pelas palavras<sup>11</sup>. Ao tentar escrever fora das significações, o autor afirmou que “até o momento, os poetas, os escritores, quase todos se agarraram a ‘dizer alguma coisa’”<sup>12</sup>. Pareceu a Ponge que “dizer alguma coisa” era acreditar que bastava que as palavras não tivessem nenhum outro valor para além de sua significação, era se deixar enganar incontáveis vezes pela palavra. A constatação beirava a tragédia: “existem poucos bufões que não tenham assumido seus papéis a sério, bem poucos que não tenham acreditado sinceramente possuir um papel necessário, que não tenham se comportado como funcionários”<sup>13</sup>. A Ponge, entretanto, o que pareceu adequado, eficaz, foi assumir que a linguagem e o *bon sens* – a expressão é do autor e indicava tanto “bom senso” como “bom sentido” –, por mais que resistissem saíam, “pelo menos um pouco, desfigurados”<sup>14</sup>. Afinal, nos lembrava o escritor, acreditávamos que: “se tratava de encontrar a palavra própria, [que] existia uma palavra [...] *para* cada ideia clara ou não clara, e mesmo para cada nuance de sentimento”<sup>15</sup>. A comparação é simples: os poetas e os escritores, apesar de incessantemente enganados, ainda assim, buscam a palavra apropriada, eficiente, assim como eu buscara e continuava a buscar.

Cogitei substituir a “palavra” por “linguagem”, chegando a efetivar a substituição no texto. A releitura das seções revelou que a opção era ainda mais inócua e, o pior, mais perversa; era ampla demais, tão ampla que se corria o risco de que engolisse a própria imagem e a paisagem – portanto, sobraria pouco ou quase nada a distinguir entre “linguagem”, imagem e espaço. Cheguei a considerar “discurso” e “ficção”, mas ambas pareciam menos potentes, e além disso, arrastavam sentidos adjacentes que pouco contribuiriam para a finalidade que eu buscava e se referiam de forma mais indireta à ideia de escrita. Problema

aliás que “palavra” também suscitava, mas essa última possuía a vantagem de se ligar de modo intrínseco à narrativa do surgimento da *palavra-paisagem*.

Hesitei ainda entre “textual” e “escritura”. A primeira em referência a já citada observação de Massey, a segunda, entre outras coisas, remeteria a obra de Jacques Derrida e suas discussões sobre linguagem e diferença. Optei, enfim, por “escritura” por remeter à escrita como processo. Com essa escolha corri o risco de que o sentido convergisse apenas para os sentidos atribuídos à noção por Derrida, autor referido na seção mencionada e em outras partes desse texto. Por mais que haja relações possíveis entre a noção de escritura em Derrida e aquelas que busco – sobretudo, pelo fato de alguns aspectos do pensamento desse autor terem sido muito relevantes para a relação que busquei constituir entre escritura, imagem e espaço – não penso poder sustentar uma total adesão aos sentidos que a noção de escritura possui em Derrida, pelo simples fato de que o filósofo avança em muitas considerações sobre língua e linguagem que, sem sombra de dúvidas, extrapolam os objetivos dessa pesquisa. À noção de escritura, Derrida associa a noção de *différance*, e é essa relação que nos interessa particularmente pela ideia que traz da linguagem como suplemento. Uma escrita assim concebida caminhava na direção de meus objetivos; permitia que a *palavra-paisagem* fosse um suplemento. Era essa relação de suplemento que a escritura estabeleceria com a imagem e com o espaço através da *palavra-paisagem*. Assumi o risco de ter sido vencida pela obscura força das palavras e decidi usar “escritura” – espero que a presente seção seja capaz de esclarecer, suficientemente, as motivações e objetivos de minha escolha.

Apesar de ter pensado bastante sobre todas essas questões, e suas respectivas implicações, eu estive durante muito tempo completamente enganada. Afirmei mais de uma vez que minha busca era por escrever com as imagens em detrimento de uma escrita que se debruçasse sobre as imagens. Parecia-me tão justa e aceitável essa demanda e as expectativas que a partir dela se criaram – mas eu estava enganada, absolutamente enganada. Eu nunca seria capaz de escrever com as imagens, para isso eram necessárias outras premissas, outros princípios, outros métodos, para outras escrituras. Era preciso nascer de novo e fazer nascer novamente esse texto. Mas nascer é um ato irrevogável! Outros, talvez com mais sorte do que eu, tenham descoberto como escrever com, minha sina me levava a escrever sobre. Era necessário, portanto, compreender: por que, mesmo depois de muitas voltas, sempre voltava ao sobre? E não podia dizer que era porque era o caminho mais natural, pois me era

impossível discordar do que, com muita razão, Manuel de Barros escreveu: “Olhei uma paisagem velha a desabar **sobre** uma casa. Fotografei o **sobre**. Foi difícil fotografar o **sobre**”<sup>16</sup>.

A escrita como suplemento era um acrescento que (me) caíra sobre. Estranhamente, no entanto, havia uma cisão. A *palavra-paisagem* articulava com; era um dispositivo para fazer pensar com a imagem e o espaço. Mas a escritura voltava ao sobre. A *palavra-paisagem* era um método, um caminho, que só existia com as imagens, com o espaço, com a escritura, afinal ela era uma articulação. O cerne da *palavra-paisagem* não reside nem na escritura, nem na imagem, nem no espaço, mas no deslizamento de uns nos outros<sup>17</sup>. As histórias que cada uma contava, entretanto, eram a pálida tentativa de capturar o sobre: o sobre-espaço, o sobre-imagem e o sobre-escritura. Seu funcionamento baseava-se nas idas e vindas com as imagens, o espaço e a escritura; sua efetivação numa palavra-fábula, numa palavra-ficção, era um suplemento, no sentido que lhe dá Derrida, e como tal só poderia ser um sobre, o qual se colava à “pele” das imagens e da cidade de São Paulo.

Eu havia agora de considerar o que recomendara Ponge a todos os que escrevem: que aceitassem ser enganados. E lhe pareceu mais do que apropriado, lhe pareceu mesmo necessário e irremediável a convocação: “tal palavra, tal gênero de palavras, tal tempo, tal modo de verbos etc. tratemô-las como objetos, paisagens, naturezas mortas. Aceitemô-las como dadas. Façamos rir, imaginar, se emocionar, tremer, ser surpreendido, chorar por causa delas”<sup>18</sup>. O que me faltava era, justamente, aceitar que fora, todo o tempo, ludibriada. Em última instância aceitar que a relação que eu buscava entre escritura, imagem e espaço é tão difícil de pensar e explicar em palavras, pois a relação é, em si mesma, impermanente. Aceitar que eu pensara a palavra-paisagem com a imagem e o lugar, mas que narrar cada uma era apenas a possível tentativa de capturar o sobre, o suplemento que a escritura abria sobre cada singularidade. Se remetia o jogo entre elas à ideia de suplemento é porque as *palavras-paisagens*, obviamente, careciam de algum, senão de todo, *bon sens*. Pensar a imagem e o espaço a partir das palavras correspondia a aceitar que as palavras seriam um acrescento, seriam um sobre. Restava decidir que tipo de suplemento eu aspirava construir. Para evitar os limites da verdade, optava pela fábula; para evitar os transtornos do bom senso e da falta de imaginação, optava pela ficção. E se o melhor era acatar a sugestão de Ponge, posso dizer que

de fato ri, imaginei, me emocionei, fui surpreendida e principalmente, tremi e chorei por causa delas.

\* \* \*

Comecei apontando a relevância e a dificuldade imposta por uma palavra, e pelas palavras em geral, para explicar as minhas finalidades. Apesar disso, esse não é o único início possível; porém, funcionava bem para assinalar os problemas imbricados na escolha de nosso objetivo. Além disso, nos permitirá sinalizar o fato de que as palavras da cidade, todas as palavras que usamos diariamente para pensar e falar (sobre)(da) cidade – entre elas os conceitos científicos –, carregam sentidos estabelecidos que, muitas vezes, se não sempre, correspondem a outras realidades e contextos. É, talvez, nesse ponto que, verdadeiramente, começa nosso **fim**. As palavras que servem para pensar as cidades têm uma história e uma trajetória como a seleção de artigos do livro *A aventura das palavras da cidade* bem demonstrou<sup>19</sup>, mas elas também têm histórias. Dizer da cidade é, no primeiro sentido, a tentativa de adaptar, com maior ou menor sucesso, as palavras a um outro lugar, a uma singularidade. É o caso da própria ideia de cidade: o que define uma cidade é o mesmo, ou deveria ser o mesmo, na África, na América Latina e na Europa?

Não se trata aqui de questionar a relevância e a operabilidade dos tipos ideais, dos modelos, das tipologias, mas de apontar suas limitações e salientar potências em outras estratégias de composição de palavras para o lugar São Paulo. Por minha parte, a proposta aqui não é abandonar ou adotar as palavras da cidade, tampouco investigar a origem ou a trajetória de seus sentidos. Apenas aceitamos as evidências de que as palavras também carregam formas de pensar e experimentar a cidade e, a partir disso, eleger experiências para narrar histórias novas para antigas palavras. Olhar demoradamente para as palavras da cidade é tanto perceber que dentro delas cabem muitos sentidos ainda não encontrados (porque nunca buscados) quanto investir em arrastar palavras de outros contextos para poderem dizer o que antes não estava contemplado; essas são as palavras-paisagens.

A questão, então, se concentra em dois pontos: como fazer as palavras escaparem dos seus sentidos “ideais” ou dos sentidos historicamente constituídos e porquê fazê-lo<sup>20</sup>.

\* \* \*

Com o intuito de incomodar, Paul Karl Feyerabend nomeou uma conferência, que mais tarde se tornaria um livro, com o título de “A ciência como arte”<sup>21</sup>. Gosto do título e do caráter insurgente que urge como uma espécie de convocação. Para além do intuito de criar desconforto, Feyerabend possuía propósitos firmes e correspondentes às suas convicções sobre a relação entre ciência e arte. Mas fico pelo título, sem avançar uma página sequer. A afirmação é, para mim, também uma espécie de pergunta inquietante e a assumi, ao meu modo, para atender às minhas próprias finalidades. Não se trata aqui de pensar a geografia a partir da arte; trata-se de apostar nas formas de *pensar* das imagens, como um modo de pensar o geográfico e como modo de pensar as palavras do espaço e do lugar. Em última instância, é pensar a geografia e a sua episteme a partir do estético; é deixar que a teoria do conhecimento (geográfico) seja permeada, *imbricada* ou *implicada* – essas últimas palavras de eleição de Didi-Huberman – pelo sensível<sup>22</sup>. É a isso que me refiro quando adoto a noção de arte. Em certa medida, era a algo próximo disso a que aludia Feyerabend em sua provocação de aproximar arte e ciência a partir da sua origem inicial comum: a palavra grega *techné*<sup>23</sup>.

Pensar o espaço como *pensam* as imagens. Esse era o desafio. Se o espaço é *em devir*, é como vemos “suas” imagens e como lemos “suas” palavras que o imobiliza. A palavra-paisagem é a busca por imbricar, pela disparidade, pela divergência, pela diferença, inerentes ao modo de pensar das imagens (do sensível, da imaginação) na teoria do conhecimento geográfico. O espaço “é” variação, como fundamentou Massey, logo pensar a imaginação espacial é apostar na busca em detrimento ao que já se conhece. Reparem que as aspas acima são justamente para salientar o fato da impossibilidade do espaço *ser* (o que quer que seja) e, conseqüentemente, a impossibilidade de possuir propriedades (quaisquer sejam). Se essa afirmação pode parecer acessória, mera precisão conceitual e filosófica, ela é, de fato, o princípio que orienta o que busco: imaginação espacial. Cada forma de imaginar o espaço é sempre uma parte de uma totalidade impossível, ou ainda, uma singularidade eternamente desconhecível. As imagens e o modo como elas pensam ressaltam a divergência que caracteriza o espaço em devir ou o devir espaço. Se o espaço, por vezes, se apresenta como imóvel, apenas como superfície extensiva, é porque a ciência geográfica (mas não só ela) opta por lhe retirar toda disparidade, purificando-o de toda imaginação, expurgando-lhe de todo pensamento transversal, purificando-o de toda singularidade.

Imaginar as partes dissonantes do espaço e do lugar para além dos paradigmas da ciência geográfica cânonica é, sem dúvida, um meio de por em relevo que o modo como pensamos o espaço determina como vivemos (n)o espaço. As palavras-paisagens estão, portanto, a serviço da busca por outras imaginações espaciais como forma de (r)existência. Uma resistência como re-existência é pois: “toda ação que faz proliferar outras formas de viver, outras formas de pensar, para além e aquém daquelas formas que já temos vivido e pensado”<sup>24</sup>. Que a paisagem, nascida no século XV como uma nova forma de ver, possa r(existir) como outras formas de viver, no nosso precário presente.

A seleção de paisagens de São Paulo foram, portanto, dispostas segundo as possibilidades de arranjos a fim de pensar aquilo que resiste ao espaço puramente métrico. A palavras centrais aqui são, todavia, dispor, arranjar e outras de sentidos similares, pois não se trata de pensar cada imagem (cada uma das fotografias ou série fotográfica e cada um dos vídeos) individualmente. Também não se trata de recusar o espaço extensivo, algumas imagens também apontam sentidos espaciais desse tipo. Trata-se de pensar o extensivo como uma versão entre versões; isso significa abandonar a ideia do que Massey chamaria de espaço como uma unidade discreta, pois isso pressupõe que o espaço extensivo é a versão totalizante e acabada (ou pelo menos a possibilidade de se construir essa totalidade). O espaço extensivo é mero possível dentre possíveis; possíveis que são inesgotáveis.

\* \* \*

Pensar como as imagens e com as imagens. Pensar com as imagens para conseguir pensar como as imagens. Dispor as imagens da cidade de São Paulo e pensar como as imagens. Dispor as imagens de São Paulo e pensar, deliberadamente, sem um axioma definitivo o espaço, a cidade, o lugar, a paisagem. Dispor as imagens de São Paulo e pensar os arranjos que atravessam sua singularidade. Dispor as imagens de São Paulo e contar suas histórias de paisagem. Agora sim “suas”; não mais como suas propriedades, mas como aquilo que lhes pousa sobre. Pensar com as imagens é o método (o caminho) para que a palavra-paisagem possa ser uma máquina de contar histórias sobre o lugar São Paulo.

Me sugeriram, em certo momento, que abandonasse a coerência. Confesso que o contexto da sugestão era outro, mas a sugestão era demasiado potente para não ser considerada: a cada história o espaço perde a sua coerência (e a sua consistência). Algumas



vezes me pergunto se cada narrativa é uma estória de imagens de São Paulo ou se uma estória do lugar São Paulo. Mas creio que nunca poderemos separar os lugares e suas imagens e as imagens e seus lugares. Por isso, cada palavra-paisagem conta uma estória de paisagem.

\* \* \*

Como se vê, essa estória tem muitos princípios e, possivelmente, um **fim**. sem **fim**. pois sempre poderemos acrescentar outros fins ao **fim**. No **fim**. tudo poderá sugerir ordem, lógica, projeto, cálculo e método. Mas do princípio ao **fim**. foi como se estivesse escrevendo no escuro, mesmo que isso pressuponha, eventualmente, ordem, lógica, projeto, cálculo e método. Sobretudo: método. No **fim**. é o método que nos impulsionou a tentar enxergar no escuro.

Italo Calvino escreveu que “ler é ir ao encontro de algo que está para ser e *ninguém* sabe ainda o que será...”<sup>25</sup> Destaco *ninguém*, pois parece que nem mesmo A. é alguém que sabe nesse caso. Só me resta, por **fim**. dizer: “Escrevo porque quero saber o **fim**.”<sup>26</sup>.

<sup>1</sup> Destaco os sentidos de **fim**, que me interessam: “1. Conclusão, remate, termo, final: *tudo tem um fim*.[...] 3. A última parte ou fase de qualquer coisa: *Chegou no fim da tarde*. 5. Causa, motivo: *Ver a criança foi o fim que me trouxe aqui*. 6. Intensão, propósito: O meu fim, ao fazer essa viagem, foi lhe ser útil. 7. Alvo, fito, mira: A glória é o seu fim.” V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **fim**. In: \_\_\_\_\_. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 629.

<sup>2</sup> VELOSO, Caetano. **O nome da cidade**. *apud* AGUALUSA, José Eduardo. **Um estranho em Goa**. Rio de Janeiro: Gryfus, 2010. p. 3.

<sup>3</sup> BATAILLE, Georges. Informe. **Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie**, Paris, v. 1, n. 7, p. 382, dez. 1929. Mensal. Reimpressão por Jean Michel Place, 1991. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f?rk=42918;4>>. Acesso em: 14 out. 2015. [tradução de A.]

<sup>4</sup> Devo essas objeções aos comentários de Eduardo Pellejero.

<sup>5</sup> V.: MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p. 88.

<sup>6</sup> Devo essas duas expressões destacadas a Doreen Massey. V.: *Idem*.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. **Imágenes que piensan**. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2012. p. 191.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. 5 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 276.

<sup>9</sup> A ideia de palavra-paisagem, como revelamos na seção “Trans-figuras de linguagem”, nos foi sugerida por um texto de Lêdo Ivo, mas as nossas palavras, por assim dizer, já existiam; apenas ainda não possuíam a alcunha adequada com a qual chamá-las. Mas nomeá-las foi uma parte importante do caminho que tracei para elas, pois muitas questões e observações surgiram de pensar e experimentar as possibilidades que existem entre a *palavra-paisagem* e aquilo que elas tentam designar, e isso não poderia ser diferente. Para o texto de Ivo v.: IVO, Lêdo. “Aurélio: uma galáxia de palavras.” In: **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.35-36, jun. 1989. Trimestral. p. 35. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

<sup>10</sup> Essa observação é de Wenceslao Machado Oliveira Junior.

<sup>11</sup> V.: PONGE, Francis. **Pratiques d’écriture ou l’inachèvement perpétuel**: avec 16 dessins de François Rouan. Paris: Hermann, 1984. E tb V.: PONGE, Francis. **Méthodes**. Paris: Gallimard, 1971. 311 pp.

<sup>12</sup> A expressão “fora das significações” é o título do capítulo que utilizamos aqui. “Jusqu’à présent les poètes, les écrivains ont presque tous tenu à ‘dire quelque chose’”. V.: PONGE, Francis. Hors des significations. In: **Pratiques d’écriture ou l’inachèvement perpétuel**: avec 16 dessins de François Rouan. Paris: Hermann, 1984. p. 13. [tradução de A.]

<sup>13</sup> “Il est bien peu de bouffons qui n’aient pris leur rôle au sérieux, voire au tragique, bien peu qui n’aient cru sincèrement tenir un rôle nécessaire, qui ne se soient comportés en fonctionnaire”. V.: *Idem*, p. 14. [tradução de A.]

<sup>14</sup> A dupla significação da expressão é resultado do fato de que, em francês, *sense* é tanto sentido quanto senso, resultando na nossa língua duas expressões distintas: “bom sentido” e “bom senso”. V.: *Idem*, p. 19. [tradução de A.]

<sup>15</sup> “Il s’agissait de trouver le mot propre, il y avait un mot [...] *pour* chaque idée claire ou non claire, et même pour chaque nuance de sentiment. V.: *Idem*, p. 19. [grifo do autor; tradução de A.]

<sup>16</sup> Eu fora descuidada o bastante para esquecer desses versos de Manuel de Barros. Essa constatação tão evidente desabou sobre mim ao relê-los num artigo quando fui resgatar alguns **fins**, presentes na pesquisa desde o princípio. Para os versos v.: [grifos de A.]. Para o artigo v.: OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Vídeos, resistências e geografias menores –linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. In: **Revista Terra Livre**. São Paulo. Volume 1, número 34. junho 2010. p. 161-176. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/files/TLN34.pdf>> Acesso em: 12 set. 2012.

<sup>17</sup> Me inspirei aqui em uma afirmação de Milton Almeida, mas lhe modifiquei o sentido para atender aos meus propósitos. A frase original é a seguinte: “O conceito não reside nem nas palavras, nem nas imagens das coisas, mas no deslizamento de umas para as outras”. Caberá ao leitor julgar o quão significativa é a mudança de sentido – só gostaria de lembrá-lo que a palavra-paisagem não é um conceito. V.: ALMEIDA, Milton José de. **Imagens em Palavras, Palavras em Imagens**. Faculdade de Educação – Delart – Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho, Unicamp, Campinas, SP, Brasil, 2010.

<sup>18</sup> “Tel mot, tel genre de mots, tel temps, tel mode des verbes, etc. traitons-les hommes des objets, des paysage, des nature mortes. Acceptons-les comme donnés. Raison rire, imaginer, s’émouvoir, tressallir, être surpris, pleurer à leur sujet.” V.: *Idem*, p. 19. [tradução de A.]

<sup>19</sup> TOPALOV, Cristian et al (Org.). **A aventura das palavras da cidade**: através dos tempos, das línguas e das sociedades. São Paulo: Romano Guerra, 2014. 694 p. (RG bolso; 9). Tradução de Alicia Novick.

<sup>20</sup> Devo o destaque a importância de pensar essa pergunta aos comentários de Rosa Ceralols.

<sup>21</sup> A palestra em sua versão estendida é o primeiro capítulo do livro *Wissenscha als Kunst*, não traduzido para o português, mas cujo título seria homônimo ao da referida palestra. Na introdução da obra, Paul Karl Feyerabend, relata as questões que motivaram a escolha da temática para a palestra; entre elas o autor conta que haver pensado: “‘Eu quero irritar um pouco esses sérios senhores’ – eu falei comigo mesmo – ‘por que não um título do tipo *Ciência como arte?*’” Apesar da obra não estar traduzida para o português, essa introdução pode ser lida em português. V.: MACHADO, Cristina de Amorim. Tradução da introdução do livro *Wissenscha als Kunst* de Paul Feyerabend. **Em construção**. ano 1, n. 1, 2017, pp. 152-156.

<sup>22</sup> O autor aponta, precisamente, as potências do encontro entre os dois paradigmas: o estético e o epistêmico. V.: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia ciência inquieta**. O olho da história 3. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013. p. 11.

<sup>23</sup> MACHADO, Cristina de Amorim. Tradução da introdução do livro *Wissenscha als Kunst* de Paul Feyerabend. **Em construção**. ano 1, n. 1, 2017, pp. 152-156.

<sup>24</sup> V.: ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, Daniel (org). **Nietzsche e Deleuze: arte e resistência**. Fortaleza: Forense Universitária, 2007. e v.: OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Vídeos, resistências e geografias menores – linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. In: **Revista Terra Livre**. São Paulo. Volume 1, número 34. junho 2010. p. 162. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/files/TLN34.pdf>> Acesso em: 12 set. 2012.

<sup>25</sup> CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 68. [grifo de A.]

<sup>26</sup> AGUALUSA, José Eduardo. **Um estranho em Goa**. Rio de Janeiro: Gryfus, 2010. p. 9.

## Coordenada

(onde tudo o que parece estar *aí* pode estar também *ali*)

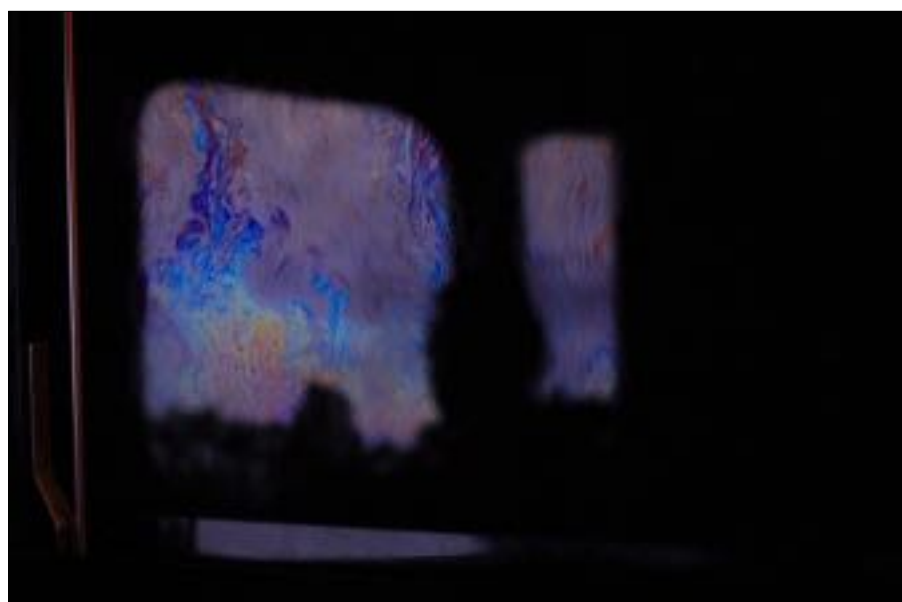
ESPAÇAR  
P. 68

ILHAR  
P. 69

INQUIETANTE ESTRANHEZA  
P. 70

SUBLIME  
P. 71

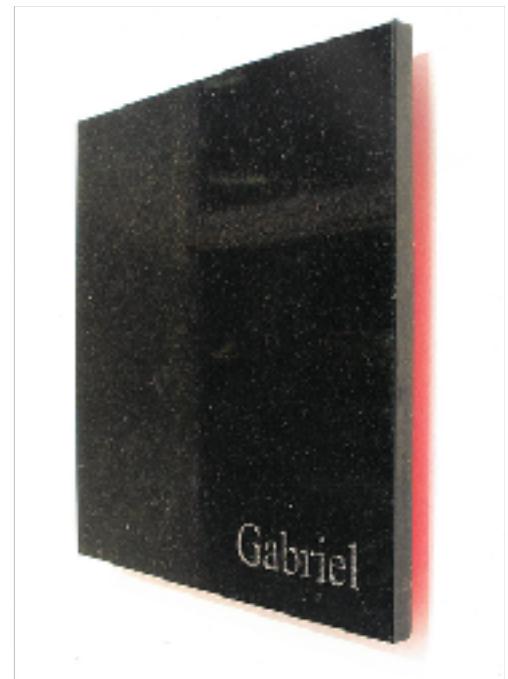
OBVIO  
P. 72



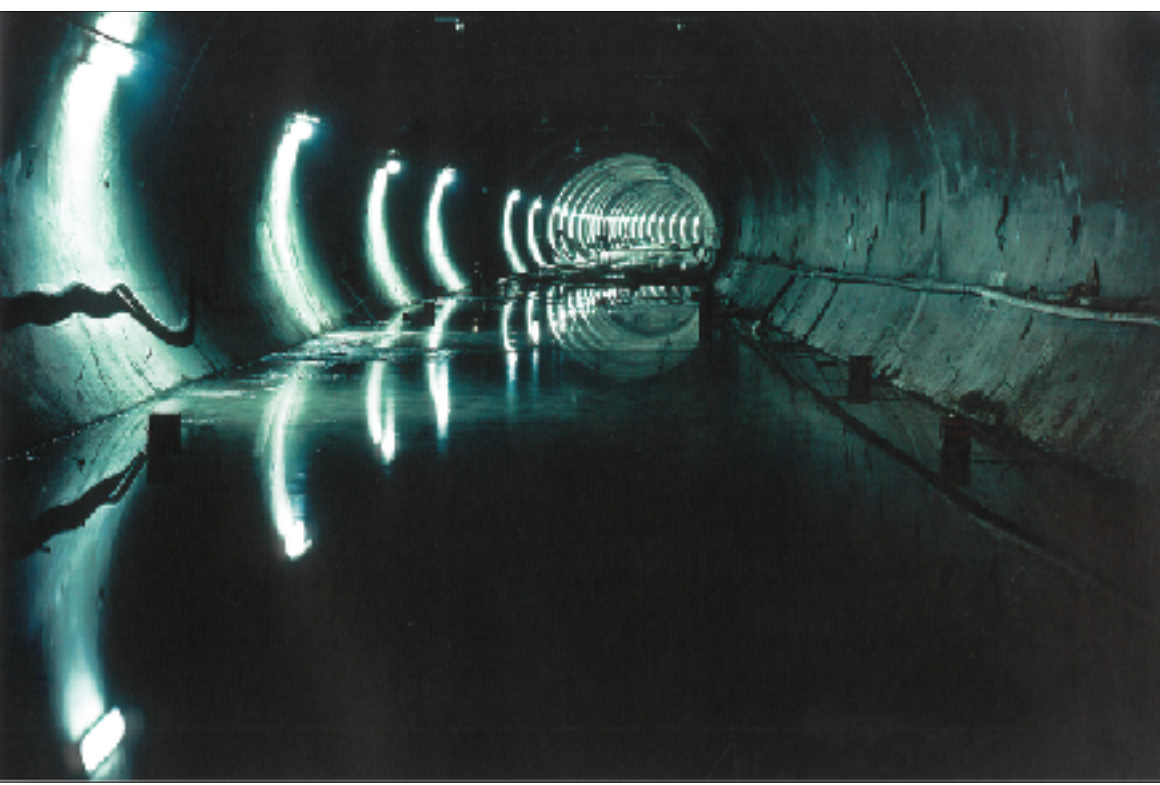
















00-00



**Mesa de trabalho 1: espaçar**

BARROS, Lenora. **Jardim da Glória**, 2011. Vídeo (frames) 08'49". Edição: Lenora de Barros e Denise Palmieri.

SOKOL, Estela. **Gabriel**, 2011. Fotografia.

MOSQUETA, Marcelo. **Sub-tropical**, 2011. Fotografia e instalação.

GONPER, Fabiano. **O escultor**, 2011. Vídeo (frames) 04'53". Edição: Fabiano Gonper e Denise Agassi.

HAMBUGER, Feco. **Série Neutrino**, 2010. Instalação. Vídeo da instalação disponível em: <https://vimeo.com/47672792> Acesso em: 05 ago 2016.

**Mesa de trabalho 2: ilhar**

OPPIDO, Gal. **Cada centímetro**, 2004. Fotografia.

GONPER, Fabiano. **A casa**, 2011. Escultura.

CESTAC, Alessandra. **Nua na rua**, 2006. Fotografia.

**Mesa de trabalho 3: inquietante estranheza**

JAGUARIBE, Cláudia. **Sobre São Paulo**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. Livro.

HAMBUGER, Feco. **Série Neutrino**, 2010. Instalação. Vídeo da instalação disponível em: <https://vimeo.com/47672792> Acesso em: 05 ago 2016.

SOKOL, Estela. **Gabriel**, 2011. Fotografia.

**Mesa de trabalho 4: sublime**

CESTAC, Alessandra. **Nua na rua**, 2006. Fotografia.

MOSQUETA, Marcelo. **Sub-tropical**, 2011. Fotografia e instalação.

CANELLA, Rogério. **Linha 4**. São Paulo: Olhares, 2013. Livro.

**Mesa de trabalho 5: óbvio**

MOSQUETA, Marcelo. **Sub-tropical**, 2011. Fotografia e instalação.

CANELLA, Rogério. **Linha 4**. São Paulo: Olhares, 2013. Livro.

SOKOL, Estela. **Gabriel**, 2011. Fotografia.

GONPER, Fabiano. **O escultor**, 2011. Vídeo (frames) 04'53". Edição: Fabiano Gonper e Denise Agassi.

JAGUARIBE, Cláudia. **Sobre São Paulo**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. Livro.

## O livro das objeções

(ou o livro das inacabanças)

*ser espantado, isto é, fugir;  
ser atraído, isto é, se aproximar;  
ser angustiado, isto é, permanecer,  
tanto na impossível fuga  
como no impossível contato<sup>1</sup>.*

*Não preciso do fim para chegar.  
Do lugar onde estou já fui embora<sup>2</sup>.*

Diálogo de duas (ou três) vozes desconexas num drama marítimo<sup>3</sup>.

*A.* — *a Autora ou Aurélio.*

*A<sup>2</sup>.* ou *Ā.* = *A+A* — *a Autora e Aurélio*

(Para que não haja disputas entre os Homens das Ciências Matemáticas e aqueles das Belas Letras).

### a cena se passa num barco

*É noite. É uma noite sem estrelas. A única luz que se vê no infinito envolvente é aquela que ilumina, com pouca intensidade, os dois(três) personagens deste drama. Estão sentados num barco que oscila quase imperceptivelmente, pois é também uma noite sem vento. Apenas um arremedo de brisa que vez ou outra se lembra de passar e faz mover, suavemente, a imensa massa de água que os rodeia, a qual, todavia, sequer podem ver.*

\*\*\*

*Chegar às falsas Índias foi uma tarefa relativamente fácil e sem maiores percalços mesmo que se considere todos os desconfortos inevitáveis de tão extensa viagem marítima. Chegar às verdadeiras Índias, todavia, se revelaria a Pedro Álvares Cabral um dos maiores desafios de toda a sua experiência náutica. Por analogia, dizemos que a Aurélio Buarque de Holanda Ferreira chegar à língua portuguesa, firmar o pé sobre esse território e descobri-lo — sim! naquele mesmo sentido que usara Álvares Cabral quando mandara Pero Vaz de Caminha escrevinhar uma carta afirmando ter descoberto uma terra nova, o que significava nada mais do que dizer que tomara posse em nome d'El Rei Dom Manuel I<sup>4</sup>, a despeito de todos aqueles que já ali viviam — fora uma tarefa longa, mas sem grandes assombros. Naquela fatídica*

*travessia entre as falsas Índias e as verdadeiras Índias, porém, o capitão da esquadra portuguesa perderia nada menos do que sete embarcações... Aurélio descobriria, em definitivo, a língua portuguesa em 1975, a despeito daqueles que já se sentiam donos dessa fração da linguagem ibérica, mais difícil e imprevisível, entanto, seria a viagem que a partir dali se principiava. Difícil calcular o que nessa travessia se perdera e mais difícil ainda aceitar o que nela se ganhara. Descobriria A. que descobrir era, sempre, um perigo.*

*As viagens marítimas são extraordinárias, não por seus propósitos, mas porque nelas habitam (e espreitam) o inesperado. Sentados no escuro, em algum ponto do Atlântico sul para o qual só existem coordenadas impossíveis essas duas(três) almas perturbadas fazem vaguear seus pensamentos, afinal só assim podem estar em harmonia com a longa noite em deriva que se recusa a amanhecer. Velam e esperam sem saber onde os levará a insídia. Ah... se ao menos pudéssemos contar com um narrador mais eficiente do que eu... alguém como Marlow saberia contar a estória de A. Diria de seus mistérios e de seus fracassos. Uma longa noite, uma brisa suave e alguns refrescos lhe bastariam e ele, com toda justiça, começaria dizendo de A.: “[...]é bem assim que ele devia ser. Competia a mim, com toda a simpatia de que era capaz, procurar as palavras adequadas a sua atitude. Era ‘um dos nossos’”<sup>5</sup>.*

\*\*\*

A. — “A expressão do que existe é uma tarefa infinita”<sup>6</sup>.

A<sup>2</sup>. — Pois.

(uma pausa)

A. — Queria contar uma estória. Mas, talvez, não tenha conseguido.

A<sup>2</sup>. — Mas, talvez, haverias de ter contado várias.

A. — Será que perdi a chance? Talvez...

(uma pausa)

A. — Mas, quem sabe, não tenhas contado infinitas estórias?

A<sup>2</sup> — Infinitas estórias ou estórias infinitas?

A. — Ambas?! ... por que não? Disseram, certa vez, que o segredo de uma narrativa não se entrega nunca<sup>7</sup>. Logo, nunca saberemos o que aqui foi contado.

A<sup>2</sup>. — Mas o segredo de uma paisagem também não se entrega nunca.

A. — E será que por isso podemos igualmente dizer que nunca saberemos o que estivemos vendo? E por isso, então, estaríamos aqui: para contar uma estória de paisagem... E depois outra e mais outra... e nunca desvelarmos seu segredo... Afinal, não sabemos qual é.

A<sup>2</sup>. — Mas para quê?

*(sem vento, o tempo parece que também não passa)*

A. — Não seria melhor se perguntar o por quê?

A<sup>2</sup>. — Verdade que sempre achastes preferível os *porquês* aos *paraquês*... mas os segundos, talvez, soem melhor aos duvidosos ouvidos.

A. — De fato, nos *por ques* e *porquês*, sempre coube mais poesia... afinal em todo *paraquê* existe uma espera, latente e que lateja, e aí a vontade vacila.

A<sup>2</sup>. — É que em todo por( )que há senão veleidades e em todo *paraquê* meras praticidades...

A. — ... mas se insistirmos em usar frases tão obscuras e palavras tão espúrias... nunca chegaremos a lugar algum!

A<sup>2</sup>. — E parece mesmo que não vamos a lugar nenhum... A noite parece tão escura quanto antes...

A. — O *paraquê* dessa estória não era explicar, de uma vez por todas, os *porquês* dela existir? Não é para isso que aqui estamos?

A<sup>2</sup>. — ... e apesar do balanço do mar parece que não saímos do lugar...

A. — Não deveria ela ser a forma clara de uma explicação de todo antes e uma previsão de todo o depois? Não seria essa estória o traçado de um longo destino?

A<sup>2</sup>. — ...mas porque haveríamos de esperar ir a algum lugar?

A. — Me estás a ouvir?!

A<sup>2</sup>. — Sim, claro que sim... falavas do destino... não é, todavia, também um destino que nos prende a essa longa noite? Todo destino não é, em si mesmo, longo e insondável, independente se a existência seja breve?

A. — Que seja... destino... que palavra medonha... se não me provoca náuseas, me causa arrepios!

A<sup>2</sup>. — Não exageres! Os enjoos vêm do movimento do barco e os calafrios da brisa, que apesar de leve, sopra fresca nas noites de primavera...

A. — Achas que sim? Mas é mesmo disso que se trata aqui, independente se tememos ou sofremos ... destino... dessa que é uma estória de palavras. Quem sabe não é essa a razão dela insistir ser tão tortuosa quanto as palavras de uma Sibila? As mensagens desse oráculo são tão claras quanto essa noite é escura...

A<sup>2</sup>. — Mas o seu *porque* (dessa estória) não é, justamente, ser *por quê*? Sem melindres: sua única razão de ser não é, senão, *ser dívida*.

A. — Pois.

*(nenhuma brisa, nenhuma luz no horizonte)*

A. — ...mas assim não estamos novamente embaralhando tudo? Creio que devemos considerar o *paraquê* dessa estória de uma vez por todas, mesmo que ele careça de imaginação...

A<sup>2</sup>. — Começemos, então, a contar essa estória pelo miolo. Bem no interior, onde espaço, imagem e palavra estavam implicados: palavra-paisagem.

A. — ...mas estejamos atentos! O miolo está no centro e está na borda, pois está tanto dentro quanto fora...

A<sup>2</sup> — Sejamos, então!, pragmáticos, utilitaristas e...

A. — ... ah! e quem sabe, também *aburridos*! Sim, sim, já sei: dirás que devo me ater a certas palavras “certas”, não é necessário me lembrar, meu caro amigo... sei que erro... sei que só faço errar... mas assim é tão menos tedioso! E se exige-se desse discurso a linearidade e a lógica, que pudéssemos, ao menos, escolher como irá soar aos nossos ouvidos...

*(uma pausa)*

A. — Mas sei que tens razão: se subiremos ao cadafalso, que diferença fará escolhermos qual corda será usada! Que assim seja. Declaro límpido e claro: toda essa travessia desejou “capturar sem encerrar o que não pode existir senão no aberto”<sup>8</sup>.

A<sup>2</sup> — O que queríamos era escrever paisagem.

A. — (que ideia tola!)

A<sup>2</sup> — Sem aprisioná-la. Sem encerrá-la num significado imóvel e estéril.

A. — (que pretensão!).

A<sup>2</sup> — Nos interessava a busca por uma escritura que não fosse e, sobretudo, não desejasse ser a clausura nem das imagens e nem dos lugares. Paisagem aqui foi, e será...

A. — (será?)

A<sup>2</sup> — ...o encontro das trajetórias possíveis do *espaço*, da *imagem* e da *escritura*; assumidos, cada um deles, como espaços do pensamento. Parecia bastar, então, escrever *com* a paisagem.

A. — Mesmo se falhássemos miseravelmente?

A<sup>2</sup>. — De todo modo nunca nos poderiam acusar de desistir cedo demais...

A. — E se falharmos e sequer nos demos conta?

A<sup>2</sup>. — Nesse caso, se poderá dizer que somos culpados por não desistir!

A. — Ao menos, sempre, podemos argumentar, em nossa defesa, que essa era uma estória difícil de começar, pois nela não havia um começo, como também não havia fim. E o que nos interessava era o que estava pelo meio.

A<sup>2</sup>. — Mas a maldita palavra...

A. — Qual delas?

A<sup>2</sup>. — Já nem sei, todas elas talvez...

(uma pausa)

A<sup>2</sup>. — palavra-paisagem... acho que é aí que reside o problema... Às vezes, penso que não foi um boa ideia fazer bailar no interior da palavra o *espaço*, a *imagem* e a *escritura*...



- A. — Mas se a palavra-paisagem é mera articulação, mero dispositivo; não sendo, em si-mesma, nada; não é um conceito e tampouco organiza conceitos. Qual era o risco? A rigor ela sequer poderia ser uma palavra... ela era um modo de *ver* as palavras.
- A<sup>2</sup>. — O problema é que não foi possível ver as palavras sem adentrar as palavras... ver as palavras sem adensar as palavras, ver as palavras sem desbravar outros territórios.
- A. — Enfim, sei que foi preciso atravessar, desbravar... e tudo parecia uma aventura, mas creio que estamos perdidos agora e é tudo absolutamente confuso.
- A<sup>2</sup>. — Mas a palavra-paisagem foi a possibilidade de retirarmos a *palavra* da esfera lógica – na qual tão facilmente estamos habituados, e mesmo convencidos de que a devemos colocar – e colocá-la sob a afetação singular do *espaço* e da *imagem* para que ela se constituísse como narrativa.
- A. — E se isso não se tornasse confuso em algum momento, nada disso faria sentido!
- A<sup>2</sup>. — E ainda bem que nada faz sentido.
- A. — As palavras são lugares a serem devassados. Palavra-paisagem é de onde se chega e para onde se vai. Ela é o lugar; também o destino.
- A<sup>2</sup>. — Porém, ainda não dissemos de que paisagem estamos falando ou de qual paisagem estamos falando?

(*nem voo de nuvem sobrevoa aquela noite escura*)

- A<sup>2</sup>. — Existe na fronteira entre o Zimbábue e a Zâmbia uma catarata que antigamente se chamava *Mosi oa Tunya*, o que equivalia a dizer na língua *tonga* algo como “a fumaça que ruge” ou “a fumaça que troveja”<sup>9</sup>.
- A. — Mas essa não é a paisagem acerca da qual falamos...
- A<sup>2</sup>. — Mas escute isso: os ingleses, em algum momento do século XIX, acharam por bem substituir o nome local e renomeá-la chamando-lhe *Victoria Falls*, o que é, sem nenhuma dúvida, bastante curioso. Talvez eles, digo, os ingleses, sejam realmente curiosos... podemos, se quisermos, até acusá-los de não possuírem um pinga de imaginação...



- A. — Ou de serem portadores de aguçada surdez; seguramente, se falássemos a língua *tonga* conseguiríamos ver a vista embaçar com tão alto rugir...
- A<sup>2</sup>. — Não, não é disso que se trata, nem falta de imaginação, nem surdez... pelo menos não exatamente... Nos falamos na língua do *império* e da *colonização*, e por isso sabes que vemos bem ao alto a “grandeza” da rainha e ouvimos claro o tom das botinas do colonizador!
- A. — De fato... Mas tens razão: é bonito isso de palavras que são paisagens... quantas imagens não habitam cada topônimo... o engraçado é que, por vezes, existam tantas imagens em uma só palavra.
- A<sup>2</sup>. — Para isso, acho que não há limites... nunca houve... às vezes, de tanto se adicionarem imagens sobre imagens sobre imagens, sobre imagens como se isso não tivesse fim, a imagem original fica desgastada, como quando repetimos a exaustão uma mesma palavra... aqui é como se, ao fim, já pudéssemos ver outra coisa.
- A. — Todavia, existem ainda as imagens que são palavras; penso que é dessa paisagem que no fundo estamos falando.
- A<sup>2</sup>. — Transformar paisagens em palavras, para que elas novamente possam se transformar em imagens... para assim ver o que não se costuma ver: que todos os lugares são um e vários. Experimentar o lugar é ser atravessado por ele, ao mesmo tempo que o atravessamos. Por isso, possivelmente estejamos, sempre, a procurar um lugar para estar...
- A. — O paraquê dessa estória é fazer embarcar e desembarcar no inevitável; é dar a pensar aquilo que nos amedronta: que nem o lugar é um lugar firme onde se ficar e se fincar o pé. E o seu porquê? é justamente um porque não? Por que não pode esse lugar ser seguro se, justamente, é ele capaz de muito mais acolher, precisamente por não estar determinado?
- A<sup>2</sup>. — E a verdade é que falamos de um e de nenhum. E mesmo depois de tudo que diremos e de tudo que já dissemos, continuaremos falando de um e de nenhum, pois ele será sempre, incerto, inquieto e irresoluto.

(*Chegar. Ainda não.*)

*Quando nada passa, como podemos ter a certeza de que passa o tempo? se nada passa, como ter a certeza que estamos a contar algo? se uma estória fracassa ou inacaba, ainda assim, ela é uma estória? mesmo que se diga que ela foi do nada a lugar nenhum? uma estória para ser uma estória não precisaria ter um antes e um depois? ou seja, toda estória não começa sempre pelo meio? como saber que ela não termina no mesmo lugar? será que foram mesmo a algum lugar nossos dois(três) personagens? será que estiveram todo o tempo parados no mesmo lugar? o lugar quando parado será sempre o mesmo lugar? se nada passa, ainda assim, viajamos a algum lugar? atravessar não é fazer passar por? descrever viagens não é contar sobre? Não, as viagens nunca serviram para inspirar certezas. A viagem segue. A vida vai a meio. Ainda não. Nem amanhece, nem...*

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. pp. 75-112.

<sup>2</sup> BARROS, Manoel. **O livro sobre o nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 71.

<sup>3</sup> Esse drama de travessia se inspira nos artifícios de Odisseu, de Fernando Pessoa, de Joseph Conrad e de Jacques Derrida, todos eles especialistas em longas passagens, os três primeiros de passagens marítimas e o último de passagens de sentidos.

<sup>4</sup> Diz o autor de nosso primeiro documento de posse: “Posto que o Capitão-mor desta Vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a notícia do achamento desta Vossa terra nova, que se agora nesta navegação achou, não deixarei de também dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que — para o bem contar e falar — o saiba pior que todos fazer!” V.: DOMÍMIO PÚBLICO. **A carta de Pelo Vaz de Caminha**. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/detalheobraform.do?select\\_action=&co\\_obra=17424](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/detalheobraform.do?select_action=&co_obra=17424)>. Acesso em: 18 jan. 2017.

<sup>5</sup> CONRAD, Joseph. **Lord Jim**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Círculo do livro, 1973. p. 07.

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. **Textos Escolhidos**. Trad. Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar e Pedro de Souza Moares. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 118.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. **Imágenes que piensan**. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2012. p. 191.

<sup>8</sup> PELLEJERO, Eduardo. A escala humana (um fragmento de O que vi – Diário de um espectador comum). *Climacom cultura científica: pesquisa, jornalismo e arte*. Ano 3. n. 07.

<sup>9</sup> Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition. mosi-oa-tunya. (n.d.). Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/mosi-oa-tunya>> Acesso em: 24 jan. 2016.

## Espaçar

(onde se criam frestas)

*mesmo um relógio quebrado tem um minuto aprazado<sup>1</sup>.*

*o espaço não pode ser aniquilado pelo tempo<sup>2</sup>.*

*a verdade se encontra no meio. De forma alguma!  
O que se encontra no meio é o problema<sup>3</sup>.*

e                    s                    p                    a                    ç                    a                    r

Será que entre a letra e a letra existe sempre o mesmo espaço? Teremos que nos ver no intervalo que persiste da sílaba à sílaba? Diz-nos do que espreita naqueles solavancos de uma palavra a outra? Podemos falar dos ares que passam pelos dentes de um fonema a outro? Por que criar intervalo entre dois pontos é o mesmo que criar dois tempos? Erramos em querer desfazer o espaço como prisioneiro do tempo? Inventar intervalo-tempo é o mesmo que criar intervalo-espaço? Mantêm a triste razão de serem meios inóspitos no quais nada atravessa? De onde nada prolifera, pois no espaçar tudo é apenas espera?

tempo imobilizado	espaço engessado
desde onde o atrasar	é também o afastar?
desde onde o lembrar	é também o distanciar?
desde onde o esquecer	é também aproximar?

Vemos o que o tempo desfaz e refaz no espaço, isso está bem claro! Todavia, nós queremos saber de tudo que pode o espaço no tempo. Detém o único motivo: ser meio sólido do qual tudo extravasa. Logo, nem é mais permitido prever quaisquer relações, nem fixar intercessões. Meio é nem linha reta das sucessões, nem linha curva dos antecedentes. Nunca foi; assim desconjuntado vê-se bem: as tramas só tecem intervalo. Arruina-se espaço comum dos encontros, avizinha e desavinha. Espaçamento é a fissura na língua e a vertigem em terra firme.

É um vendaval que, todavia, ainda transpassa –

e

s

p

a

ç

a

r.

.

.

– não é possível nem prever e nem fixar relações. Não há pontos fixos num plano, tudo está pelo meio.

Fabricar um meio impossível. É a esse passeio que nos convida Lenora de Barros, no vídeo *Jardim da Glória*. Uma simples visita ao bairro. O bairro, todavia, é invisível; não está lá para que possa ser visto, aliás nem sequer existe. Não mais. O que a artista pede que vejamos é a imagem fugaz; em trânsito, apenas, no entre passado/presente: meio. Uma imagem que existe, somente, enquanto narrativa. Não se vê o bairro de suas memórias, apenas as lembranças que passeiam pelas ruas (uma lembrança são muitas lembranças) e não nos deixam ver o bairro que lá está. No *Jardim da Glória*, “os passos seguem não o que se encontra fora do alcance dos olhos, mas dentro”<sup>4</sup>. Rodamos pelo bairro-lembrança, mas não se pode caminhar pela memória – ela é um meio brumoso. Lembrar é, e sempre será, uma ação; ação real-inventada através da qual a vida se atualiza e, com ela, o bairro que lá está. Só se vê o bairro de suas memórias, vemos todos os esquecimentos que passeiam pelas ruas (um esquecimento são muitos esquecimentos) e, só desse modo, vemos o bairro que lá está. No meio do lembrar e do esquecer existe o *Jardim da Glória*. O que lá está – no bairro, na cabeça de Lenora de Barros, através do parabrisa, no vídeo, no ouvido de Denise Palmieri e nos olhos daqueles que decidem assistir ao passeio – é o meio entre o que se vê e o nunca visto.

Que garantias temos de que o Jardim da Glória é o mesmo lugar de antes e não um outro bairro sobre a mesma superfície? Aliás, a superfície é, ainda, a mesma? Pode o que muda permanecer o mesmo?

Quando consideramos o espaço como uma superfície entre três pontos, quando consideramos o tempo uma duração a ser percorrida por três ponteiros, é quando, então, o Jardim da Glória se converte num plano, amorfo, sobre o qual repousam objetos, inertes, no qual se acumulam modificações, inúteis, as quais caminham numa direção, a do progresso. Nas curvas das ruas, todavia, se enroscam multiplicidades, se atropelam geografias e proliferam imagens e o bairro se deixa entrever, avistado, no espaçar. Nenhum espaçar, apesar de afastar, cria intervalos vazios. Toda intermitência impede que o que se segue, siga sendo idêntico. Rodamos pelo bairro com Leonora de Barros sem saber se vemos o que está a passar ou o que há passado. Nem bairro progresso, nem regresso possível. Exatamente o não saber é o máximo saber; vemos *Jardins das Glórias* sobrepostos –

a rua Claudio Rossi, com o mesmo calçamento de antes,  
e o ovo, das fêmeas e dos começos,  
e a farmácia, não vista,  
e os desenhos e as palavras, na cartilha da alfabetização,  
e o armazém do seu Zeca, ainda à mesma esquina,  
e a banca de jornal, talvez do antigo dono,  
e a revista inTerValo, com as fotos do Beatles,  
e o tintureiro, com seu telefone,  
e a rua de terra, agora asfaltada,  
e a casa, a sua e a da vizinha,  
e o muro, testemunha dos segredos da infância,  
e o beco, da casa da amiga,  
e a música dos Beatles, os famosos,  
e a música no rádio, do New Order,  
e a carvoaria, da história pitoresca de Max Bill,  
e a escola, a primeira,  
e a casa do seu Manoel, inacreditável,  
e a tia do Waltinho, coitado,  
e a tia envenenada, a tia dos croquetes de terra e das plantas perigosas,  
e os moleques, dos medos e dos “goiabeirês”,  
e a casa da professora de piano, tão idêntica,  
e o Jardim, tão sem jardins,  
e as escadas, de azulejo, de pedra ou de cimento,  
e os postes de luz, dos fios esticados e emaranhados,  
e as ruas com calçamento de pedra, com suas juntas de erva-daninha,  
e as pessoas, desse século e do passado,

– e o bairro se balança no parabrisa. Seguimos, pois “andamos sem buscar-nos, mas sabendo que andamos para encontrar-nos”<sup>5</sup>. São estórias-até-agora transigentes, transitivas e em trânsito pelos *Jardins das Glórias*<sup>6</sup>.

Em cada fresta espiam histórias, nas quais se tramam espaços. Em cada aresta irrompem espaços, dos quais proliferam passos. Um bairro ou uma cidade, são tramas enlaçadas, feitas de cheios-vazios e vazios-cheios, como uma malha de linhas, nas quais se organizam e se desorganizam o lugar. “Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis”<sup>7</sup>. Encontro e desencontro das arestas. Nem superfície, nem inerte: o lugar só se deixa entrever transitivo. Espiar, esse é o outro do verbo espaçar naquele bairro meio agora, meio outrora. Pela fresta, não vemos o bairro do presente, tampouco, o d’antanho – pelo apreço da palavra que também não é de agora. Vemos o que não sabemos. Vemos o que nunca saberemos. O sentido das estórias, todavia, é não terem um sentido nem para cima, nem para baixo, nem adiante, nem ao reverso, mas todos eles ao mesmo tempo. O sentido da História é não ter sentido. O sentido das estórias é perverso – pelo apreço da palavra traição.

Note-se que, em nosso idioma, transitivo significa passageiro, ou transitório, mas também algo que se transmite diretamente do sujeito a um objeto distinto dele. O espaço é transitório, resultado de encontros e desencontros, amarrado em teia. É também, no entanto, verbo transitivo ligando sujeitos e objetos, mas subvertendo as frágeis ordens linguísticas para que haja apenas sujeitos e sujeitos agindo e transmitindo e transitando num intransitável espaço. Intransitável, claro, pois se não é superfície, evidentemente, não há lugar estável para se ver à vista. Todo o movimento é o ir e vir de uma estória: vemos passar espaço por espaço. No vídeo *Jardim da Glória*, o que está em movimento não são as imagens que se sucedem frame por frame durante quase 10 minutos. Aparecem espaços também naquilo que a imagem não pode nos mostrar, pois o passado passa sempre veloz, mas as imagens desconhecem os desígnios do tempo. Nosso passeio pelo Jardim da Glória com Lenora de Barros é uma viagem a um bairro que não existe, mas que mesmo assim podemos ver, sentir e ouvir. Um bairro, visível, em constante trânsito no intervalo. A artista força o espaçar, empurra para abrir espaço com sua câmera, criando uma fenda entre passado e presente. Na abertura, surgem outras geografias possíveis, outras estórias-até agora que fazem tramas e, desde o passado até o futuro, se estendem em fios –



r. p<sup>e</sup>. a s. a ç

– e uma linha, arbitrária, se traça no trópico; e uma linha, ao acaso, se grafa na página. Um trópico é a, inevitável, linha à volta do mundo; uma frase é a, inexorável, linha de volta dos mundos. Com quantas linhas se encerram o mundo? Com quantas frases se abrem mundos?

Não basta ter sido posta lá por mera convenção, ela achou que seria bem mais engraçado errar-se vez ou outra, a linha À última vez em que foi avistada, a linha, localizava-se à latitude 23,43721° Sul – a outra linha quedava-se, enquanto, à página 90 À linha, nem a gramática, nem a ciência garantem que tudo esteja sempre no mesmo lugar, ainda que afirmem que ela, a linha, seja o mesmo lugar Aquela linha é como um aperto; o espaçar que sabe dentro dela é, sempre, como algo que aperta, e que lhe aperta, a linha À linha, uma paisagem é o espelho da outra, ao mesmo tempo, que uma imagem só é o avesso da outra Uma montanha é o reverso da outra, mas só há uma montanha – ainda que ela se queira duas Atravessar de um lado ao outro do trópico é simples, difícil é conhecer esse lugar possível que se espaça no aperto de uma linha À linha, o tropical e o subtropical seguem unidos como dois pares de pés valsantes Às vezes, trôpegos, trocam-se os pés Às vezes, sóbrios separam-se as pernas Para dançar é preciso corpo; só as coisas corpóreas sentem o dançar do que lhe vai por dentro e que faz balançar o que lhes vai por fora Aquele corpo rochoso, pedregoso, baila ébrio do próprio dançar À linha, a montanha dança com a outra metade de si mesma Mas também lhe dançam montanhas em outros continentes, bem como aquelas imersas em aquosas profundezas À linha, encontramos “o lugar por onde a gente passou”<sup>8</sup> O lugar por onde se passa é aquele que carregamos conosco, mas é, também, aquele onde lhe deixamos um pouco de nós À linha, no entanto, o lugar tanto lhe faz por onde passe O importante é que o lugar é tudo o que se passe À linha, estendem-se, indistintos agentes, pois ela é longa o suficiente para abarcar todo o “por onde a gente passou” À linha, vertida na página, grafada linha por linha, tudo está por abarcar, pois há, ainda, espaço, sempre há À linha, o lugar é tópico, ora tema, ora destino geográfico À linha, o lugar faz dizer do lugar À linha, o lugar anda como um funâmbulo À linha, equilibrista, o lugar caminha entre o tropical e o subtropical À linha, burlantim, o lugar escreve junções irreais À linha, esse espaço minúsculo de uma linha, não se pode dizer o quanto cabe, o quanto basta, pois nada é o bastante numa linha À linha, o lugar é bem comprido e o espaçar comprimido À linha tudo é por acaso, mas onde não é À linha o lugar não tem fim À linha, espaçar é lugar e é palavra –

paisagem desfilante  
anseia atar  
desleais películas

gabriel errabundo  
a menoscar  
o bairro pelo fundo

correm por aí bairros  
irisdecentes  
projetados em corpos

à linha viajante,  
errantes passos  
calçam gastas memórias

cidade e pessoas  
irisdecentes  
correm bairros por aí

em esculpir cidade  
a demolição  
como arquitetura

– incerta.

Palavra desperta.

Palavra que aperta.

Palavra que diz do espaço (ou deveria), no entanto, sempre nos diz mais do tempo. Se a distância se converteu em uma medida de tempo, como pode o espaçar ser algo mais do que a arrumação da sala? (Colocar o sofá entre o criado-mudo e o grande vaso de planta – aquela dita de interior) Quão longe estamos é a medida de quantas horas um corpo que se desloca por um meio mecânico? (De ônibus entre Bauru e Campinas há 2h55) Quão perto estamos é a medida da chegada de uma voz por um qualquer meio eletrônico? (Alô?! Quem fala?) Nos concentramos no tempo; do tempo dos intervalos entre as visitas ao dentista ou dos encontros marcados, sem vermos que espaçar encontros é fabricar desencontros.

Arranjar desencontros. Forjar encontros. Provocar reencontros. De um esticar e um outro puxar, porém, estendemos a linha curva? reta? emaranhada? e na distância entre dois pontos se maquinam meios. Assim, espaçamos o espaço. Cada lugar tem a medida do espaçamento. A distância é apenas o fio que estende o lugar como alguém a pendurar as roupas a secar. O lugar balança na corda ao sabor do tempo. O tempo, entanto, assim como o vento, só passa se tiver por onde passar. Mas todo lugar é também capaz de passar, já que todo lugar é feito do que lhe vai a meio.

Na imensa falésia de Darwin, enquanto dormem os tempos sobrepostos, se deitam, desalinhadas, as geografias. Meio.

Espaçar é inventar meios: entrecruzar, entrecerrar, entrechocar, entreatar, entrechar, entremear, entreabrir, entrelinhar, entrenublar o ponto e o ponto das vidas, dos que vivem e dos que não vivem – no espaço não há nenhuma distinção entre os que respiram e os que não respiram<sup>9</sup>. O meio, todavia, não *tem* nada. O meio é apenas fluxo – daqueles que tentam *ser*. O espaço é tudo que *é* e nem sequer pode *ser*. O lugar é tudo que nele está a ser, sendo, conquanto deixar de *ser* seja o lugar-comum. Espaçar é, sempre, dar lugar. Espaçar é narrar (os) meios; dentro de cada estória há sempre outras estórias. Espaçar é o dentro que não admite o fora. O espaço é o lugar das estórias, sendo, ele mesmo, estórias-até-aquí. O espaço é a estória “que se relata e na qual outra [estória], por sua vez, terá lugar.<sup>10</sup>” O meio é o impossível inventado no espaçamento do possível. O meio é impossível possível.

Espreito e estreito –

entre ventar e chover  
indecisa  
a linha não balança

à próxima saída  
fazer lonjuras  
numa bolha de sabão

mata d'encosta  
ocorrência  
linha que se perde

das frestas e janelas,  
se entranham  
a rua e a casa

canto de calcário  
queixoso  
nasce o musgo

– e fresta se confunde com janela<sup>11</sup>.

Pelo vidro do trem passam as coisas lá de fora. O trem: a primeira imagem em movimento, primeira imagem passante e passageira<sup>12</sup>. O trem leva a paisagem, seja ela qual for, seja ela como for, a passear. Por aquela fresta, a paisagem é deslizante. Por aquela brecha, a paisagem entra e quem sabe o que sai. Por aquela fenestra, todo trem é uma máquina de inventar paisagem.

No vidro do trem passa a vida das coisas lá de dentro. Seguem os passageiros imersos em seus pensares próprios. Seguem os transeuntes emersos dos pensares das árvores e dos postes de iluminação que se deixam para trás, ao ritmo da marcha sempre em frente. Seguem os passantes na falsa transparência. No ambíguo reflexo alguém vê projetada a imagem de tudo que carrega o vagão. Seguem os sentidos, passantes. Enquanto se olha para fora através do vidro, também se olha para dentro através do vidro. Seguem as imagens, transeuntes. Aqui e ali, o aqui de dentro e o aqui de fora vão se misturando. Seguem as projeções, passageiras.

As coisas todas aqui de fora avessadas às coisas todas lá de dentro. Nenhuma janela é pura transparência. Em cada janela projetamos nossos pensamentos lá para longe. A paisagem-sucessão os carrega para o lugar que já se foi. A cada janela, intrometidos pensamentos-paisagens pulam cá para dentro, sem nem mesmo esperar a próxima estação. Assim, segue o trem se jogando, aos solavancos, em direção a cada parada. Assim, se ermam, aos sobressaltos, aqueles lugares transformados em paisagem. Assim, se fazem lonjura, calmante, as pessoas sentadas diante à janela. O que aparta é o que une. Mais além, te vejo; mais alguém, me vejo: a viagem segue de reflexo em reflexo. Vejo-te, moça sentada, através do vão que nos separa: e você se modifica em paisagem numa superfície efêmera de sabão. Insisto. Você se intensifica em cores estranhas, nas quais entranham você e todos que, pelo vão, seguem. De janela em janela, a projeção saltou do vidro para a máquina de inventar paisagem que, aqui fora, maquina o lá de dentro. Película em trânsito tanto quanto o vidro que te aparta do caminho que vai lá fora. Películas transitivas, mas uma delas desaparece à menor brisa que passe. Aquele, o vidro, é uma folha opaca, lógica e comum. Essa, a bolha, é uma folha translúcida, aflita e colorida. Ambas são películas imperfeitas. Sobre elas se projetam efemérides. No que urge nessas imagens, o espaçar o meio está posto –

cidade a esculpir  
a derruída  
imagem de si mesma

– o meio é aposto.

Estrutura espacial (frasal) que insiste (consiste) em colocar encontros/desencontros (informações) intermediários (intermediárias) no interior de um (uma) meio (frase). Porém, estas (estes) informações (encontros/desencontros) são sentidos complementares da (do) frase (meio). Assim, mesmo que a (o) frase (meio) possa existir sem o aposto, sua completude, seu sentido mais pleno, existe apenas na relação que se estabelece neste ponto intermédio, neste espaço entre. “O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso”<sup>13</sup>. Espaçar aposto: tanto a escritura no espaço quanto a escritura do espaço; completa o que nunca será completo. Essa escritura é interrupção e irrupção.



- 
- <sup>1</sup> OZ, Amos. **Uma certa paz**. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Cia das Letras, 2010. p. 48
- <sup>2</sup> MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p. 137.
- <sup>3</sup> GOETHE, W. *apud* WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markos Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 658.
- <sup>4</sup> CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 p. 86.
- <sup>5</sup> CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.
- <sup>6</sup> O termo estórias-até-agora é de Doreen Massey, são estas estórias que compõem os arranjos do espaço.
- <sup>7</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. vol. 1. pp. 48-49.
- <sup>8</sup> Cf.: NAME, Daniela. *Mapas invisíveis*. São Paulo: Caixa Cultural, 2011. p. 52.
- <sup>9</sup> V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. fresta. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p.
- <sup>10</sup> Na passagem completa lê-se: “Na verdade, cada conteúdo narrativo – fabuloso, fictício, legendário ou mítico, pouco importa no momento – torna-se, por sua vez, o recipiente de uma outra narrativa. Cada narrativa é, então, o *receptáculo* de uma outra. somente há receptáculos de receptáculos narrativos. DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995. p. 55.
- <sup>11</sup> A. registrou assim a relação entre as frestas e as janelas: “**fresta**. [Do lat. *fenestra*, ‘janela’.] *S.f.* 1. Abertura estreita na parede, menor do que a janela, para deixar passar a luz e o ar. 2. Janela estreita e alta: *as frestas das igrejas românicas*. 3. Fenda, greta, frincha, físga: Contemplei-a do terraço, através da fresta do batente e meu propósito de paz se acentuou. (Antonio Olavo Pereira, *Marcoré*, p. 173.)” V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. fresta. In: \_\_\_\_\_. *op. cit.* p. 656. A observação audaz da proximidade dessas duas brechas devemos, todavia, ao poeta curitibano Paulo Leminski. V.: LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 11.
- <sup>12</sup> A ideia me foi sugerida pela primeira vez na seguinte obra v.: LITVAK, Lily. **El tiempo de los trenes**: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918). Barcelona: Serbal, 1991.
- <sup>13</sup> DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Trad. de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p.35.

## Ilhar

(onde se prova que nenhuma ilha é uma ilha)

*Nenhum homem é uma ilha<sup>1</sup>.*

*Todo o homem é uma ilha<sup>2</sup>.*

Conhecido conceito geográfico: ilha. Controverso conceito geográfico: ilha. Delicado conceito geográfico: ilha. Ambíguo conceito geográfico: ilha. Estranho conceito geográfico: ilha. Preciso conceito geográfico: ilha. Desencontrado conceito geográfico; arquipélago. Sentado entre quatro paredes. O homem. Sentado entre muitas paredes. Afinal, uma casa sempre é feita por muitas paredes mais do que apenas quatro. Quatro paredes nunca são o bastante. Acima e abaixo, encontra-se entre. À direita e à esquerda, também se está entre. Vidas emparedadas<sup>3</sup>. entre. O ponto de fuga: a janela, por onde com sorte passe um vento. entre. A porta que é a saída para outras tantas paredes. Estar entre é estar arrodado. Linhas de fuga: a janela.

Porção de terra cercada por água: árida. inóspita. tropical. invadida. selvagem. paraíso. abandonada. civilizada. verde. rochosa. gelada. ensolarada. feraz. inabitada. povoada. colonizada. descolonizada. Uma ilha é uma lista infinita.

Ilhados. As vidas todas emparedadas. Em cada porção de paredes, cercada por ruas, espreita um corpo. Cada corpo é uma “porção de... cercada por...”. Amontoados. De uma janela a outra, passamos. Empilhados. Passamos de ilha em ilha. Arquipélago de vida. Veem o fora, enquanto a rua procura entrar pela fresta. Que entre!

Uma ilha é, sempre, uma imagem de sonho – daqueles que se sonham dormindo, mas também daqueles que se sonham acordado –, é viragem de aventura tropical, de desventuras coloniais, de tragédias imperiais... é miragem de tesouro, de naufrágio, de degredo, de vida desolada, de paisagem solitária, de abundância meridional, de penúria setentrional.

O sol é de domingo; o sol dos outros dias da semana é outro. Em tantos lugares, há montículos retorcidos de ferragem e concreto. Mas aquela casa, ainda que retorcida. Mas

aquela casa, ainda que entortada. Mas aquela casa tem forma de ilha. Aquela casa tem a ideia de ilha. Aquela casa tem o sentido de ilha, que é um e que são muitos. Pequena ilha doméstica, familiar, rochosa, inóspita e querida. Espiem. Cada vida emparedada, entre o quarto e a sala de jantar. Rearranjada pela demolição que construiu aquela ilha. Ali, certamente, alguém segue sua rotina diária. Cada vida emparedada extravasa os limites, para além da janela, da porta, do terraço. Da paisagem-entulho adensam vertentes da vida urbana: isolados em suas residências, permanentemente invadidos pelas marés que movimentam as ruas. Aquela casa só existe na sua relação com o que a rodeia.

Uma ilha pode ser continental ou oceânica. Uma ilha pode ser fluvial ou vulcânica. Ainda assim, ilha. Não há como escapar ao destino de ilha. O paciente acúmulo ou o arrastar violento também faz ilha. Há como fabricar um destino de ilha. Uma ilha só existe na relação com o que a rodeia.

O homem. Ainda. O homem. O mesmo. O outro. Sentado. Pela porta aberta que entre a rua. Pela porta fechada que entre o pó. Pela janela que entre o vento. Ar em movimento, que entre garoa, fuligem e o que mais possa flutuar. Pelas frestas que entre o ruído informe. Pelo teto que entre o sapato da vizinha. Ou que entre o arrastar das cadeiras da sala de jantar. A quilômetros dali, entram cães, muitos cães, que vagueiam pelo ar transparente, agitados como as partículas dentro de um balão de ar quente. Aliás, é setembro, mas já faz calor. Não que isso explique os cães. Nada explica os cães; nem os cães se explicam aos outros cães. De madrugada entram galos em alguns lugares, ouvi dizer. Na madrugada pode ser que entre o escapamento amplificado de uma moto ou o ranger de freada brusca. Mas ali no apartamento à Rua 9 de julho. Mas ali onde o homem, senta. Quem sabe o que entre.

As ilhas fluviais são, por ventura, aquelas que nos deixam ver as margens. Já as continentais são tipos mais sinceros; nos enganam com fingido isolamento, estando, irremediavelmente, atadas ao continente. As oceânicas, por sua vez, querem ser convincentes, categóricas, quase orgulhosas na crença ingênua de nada terem a ver com nada. As vulcânicas são as irrupções violentas da vontade de ser ilha. Definir as categorias de ilha é, sem sombra de dúvida, um jogo besta, mas desprovido de toda inocência.

A mulher. Ali, ilhada entre duas avenidas. A mulher. Frágil corpo exposto, surpreendido entre duas avenidas. Uma porta aberta na coluna para que, na intimidade nua, o olhar passante entre. Noite e dia, não atravessa, apenas em espera por entre os fluxos do trânsito. Quatro

paredes imaginadas e a força de um corpo que olha por entre meus pensamentos. À rua que desconheço, a mulher me olha. E eu a quilômetros dali, entre outras paredes deixo que ela me veja.

Aquilo que designa, sem rodeios, uma porção de terra rodeada de água, é uma ilha. O problema é determinar o que é a porção de terra e o que é a porção de água que a rodeia.

Dizer, simplesmente, que se tratam de porções não é nenhuma garantia que cada parte possa ser dissociada.

As quatro paredes. Ou quantas paredes se queira. Porém nenhum esforço será o bastante. Não se pode abster-se de tudo que vai lá fora. O homem. Trouxe para dentro tudo o que pode daquilo que ia lá fora. Trouxe os produtos, as placas e até mesmo as consignações. Mas não se pode determinar o que entre.

A cada 6 horas a maré sobe. A cada 6 horas a maré baixa. A cada 6 horas a maré sobe. A cada 6 horas a maré baixa. Assim, a maré fabrica o dia. Porção de terra cercada por água. A cada maré baixa uma ilha maior. A cada maré alta uma ilha menor. A cada maré baixa uma ilha maior. A cada maré alta uma ilha menor. Assim, a maré fabrica a ilha.

O homem. Sentado. Nu. A quilômetros dali também me sento, nua em minha cama.

Eventualmente, pelo menos. Sentado à Rua 9 de julho entre os transeuntes e os anúncios. Sentado ao sol. Sentado na cama-calçada. Não longe dali, pela fresta da porta aberta sob o viaduto um cachorro de passagem, talvez, faça xixi ao pé da porta-coluna. E eu sentada, distante daquela cama, diante de outra porta, me espanta a calma daquele homem. A calma daquela rua que entra, e que parece domingo.

Uma ilha é uma paisagem interior, mais árida, mas nem por isso inóspita, mais suave, mas nem por isso afetuosa. Uma ilha é o que nos separa dos outros ao nos unir aos outros. Uma ilha é o que encontra e desencontra, como tudo o mais no mundo. Segue sua sina de ser isolamento, mas para ser ilha é preciso estar arrodado.

Da força frágil de seu frágil forte corpo mergulhado na cinza paisagem daquela outra ilha. Frágil figura que avança na brutal paisagem; brutal figura que transtorna a paisagem empedernida em pura fragilidade. Assim, se balança o rosado corpo de mulher ENTRE o viaduto e a avenida.

A cada 6 horas a maré sobe. A cada 6 horas a maré baixa. A cada 6 horas a maré sobe. A cada 6 horas a maré baixa. Assim, a maré fabrica o encontro. Porção de terra cercada por água. A

cada maré baixa uma ilha menor. A cada maré alta uma ilha maior. A cada maré baixa uma ilha menor. A cada maré alta uma ilha maior. Assim, a maré fabrica o impossível. Da frágil força de seu fraco corpo estirado na quase caótica paisagem amarela daquela outra ilha. Forte figura que se deixa na bruta paisagem; simples figura que se transporta na comum paisagem urbana. Estirado na cama, parece deitar-se na rua. E a rua como que pousa no silente aconchego domiciliar.

Uma ilha é aquilo que por estar isolado, por extensão, se liga a tudo o que insiste em ser distância. Uma ilha é o que alguns levam no peito, outros carregam no estômago. Uma ilha é uma palavra impossível.

Portas empilhadas ainda assim, por extensão, isoladas; janelas enfileiradas, apesar disso apartadas. Vista de cima a cidade é uma constelação de ilhotas. Em cada uma delas, a vida lá de fora, eventualmente, balança suas paredes. Em cada uma delas, a vida lá de dentro, vez ou outra, estremece seu chão. Entre balançar e estremecer nada pode estar, definitivamente, insulado. Falsas ilhas, é o que há por toda parte. Nesse lugar onde tudo parece querer sempre ser o que não se pode ser; uma ilha nunca poderá ser uma ilha. Ainda que o homem, sim aquele mesmo, ainda se sente à beira da cama. E ainda que a mulher, isso aquela mulher, espreite pela fresta da porta. E ainda que alguém caminhe entre o quarto e a varanda. Ainda que nada disso pareça se ligar a nada. Ainda que tudo esteja, definitivamente, ilhado. Ainda assim, e apesar de tudo, uma ilha nunca será uma ilha.

Uma ilha é o que baloiça. Um vai e vem entre o que a maré leva e o que a maré traz. Uma ilha é o que transborda, apesar da água estar por fora e não por dentro.

---

<sup>1</sup> DONNE, John. Meditação XVII *apud* HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. Trad. Luís Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. p. 3.

<sup>2</sup> SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. Lisboa: Caminho, 2007. p. 28.

<sup>3</sup> Num livro inteiramente dedicado a sua cidade natal, Orhan Pamuk descreve o dia no qual percebeu Istambul como um arquipélago, e não mais apenas como um conjunto de vidas emparedadas. Para além das paredes o que estava em questão era uma cidade que se realizava em todos os seus encontros: a vida cotidiana de seus habitantes os tirava do anonimato e preenchia a cidade, retirando-lhe qualquer possibilidade de fixidez. Se uma ilha é uma porção de terra cercada pelo mar, um arquipélago é sua possibilidade de sair do isolamento, formar redes e estabelecer relações. Cf.: PAMUK, Orhan. **Istanbul: memória e cidade**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 94.

**Espacar.** V. t. d. 1. Abrir intervalos entre; deixar espaço entre: *Espacou os móveis do sala.* 2. Prolongar, dilatar; adiar, demorar:

*Aquelas manobras usavam a espacar a resolução do problema.* 3. Alargar,

ampliar: *O fazendeiro queria espacar os limites de suas terras.* 4. Interromper por

algum tempo. 5. Aumentar o espaço ou

intervalo tempo entre: *Espacou as viagens; espacou as saídas de casa;*

*papai morreu, compadre Depois que*

*Freires ainda*

*acabou sumindo"*

*Siri na noite sem*

*espacou as visitas, e espacou.*

*Malu de Ouro Preto, para fazer*

*passar algo ENTRE, para*

*colocar algo DENTRO que é ao*

*tempo colocar algo FORA. Logo o*

*que interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

*para fazer*

*colocar*

*tempo*

*que*

*interessa é o ALGO que ai acontece!*

</

## Inquietante Estranheza

(onde se conta sobre o jogo entre semelhanças e dessemelhanças)

*Angústia, aversão e espanto inspirava a multidão da grande cidade naqueles que a tinham diante dos olhos pela primeira vez<sup>1</sup>.*

Em um artigo publicado em 1919, Sigmund Freud escreveu sobre o conceito de *unheimliche* no qual o psicanalista descreve um sentimento aparentado ao medo, ao pavor e à angústia, mas que guarda, em relação a esses últimos, distinções importantes<sup>2</sup>. O artigo visa investigar essas especificidades. O autor principia seu artigo apontando a forte relação do conceito com o domínio da estética, ressaltando que, apesar disso, havia pouca literatura especializada sobre ele nesse campo do conhecimento. Freud procurou dividir a sua investigação em dois pontos: *unheimliche* como fenômeno estético e como fenômeno da vida psíquica dos indivíduos.

Antes, todavia, de discorrer sobre a distinção entre os dois tipos de fenômenos, Freud entendeu ser necessário analisar detalhadamente o que caracteriza o *unheimliche*. Para tal, o autor aponta que seria possível recorrer a uma análise da linguagem, procurando os sentidos que a história da língua havia agregado ao conceito ou analisar um conjunto de situações e de impressões que despertam o sentimento de *unheimliche* e, a partir delas, procurar certas características em comum que o poderiam ajudar a definir, de forma precisa, o sentimento. Freud afirmou que foi a análise dos casos particulares que haviam conduzido a sua investigação e que as suas conclusões foram confirmadas pelos usos da língua. Ainda assim, em seu artigo optou por iniciar o argumento através da investigação acerca do par de palavras – e a sua evolução – *heimliche* e *unheimliche*.

O par investigado pelo psicanalista é composto por dois antônimos, sendo o segundo formado por um prefixo de negação. As duas palavras alemãs podem ser traduzidas por “familiar” e “não-familiar” respectivamente – adotamos o advérbio de negação, tendo em vista que em nosso idioma não há um prefixo de negação aceito para o sentido oposto de familiar. O problema que interessa particularmente a Freud reside no fato de que, no termo



*heimliche*, desliza um sentido que significa o seu extremo oposto: a mesma palavra possui o sentido de familiar e conhecido e, ao mesmo tempo, de segredo, oculto. Como resume Julia Kristeva, Freud identifica que “um sentido negativo próximo do antônimo já se prende ao termo positivo *heimliche*”<sup>3</sup>. Enquanto *heimliche* sinalizava o conhecido, a mesma palavra também era capaz de contar daquilo que deveria ficar oculto, escondido, daquilo que era tenebroso, que estava dissimulado e que de repente aparecia – assinala Freud a partir da análise etimológica do termo com a qual inicia o artigo. Freud conclui que aquela é “uma palavra cujo significado evolui até a ambivalência, até coincidir com seu oposto”<sup>4</sup>. É, precisamente essa particularidade do termo *heimliche* que Freud assume como a confirmação das observações feitas a partir dos casos particulares por ele estudados, entendendo como sua consequência a manifestação na língua correspondente ao fenômeno psíquico. Também se deve a esse fato a reconhecida dificuldade de tradução do termo e do artigo para as línguas de origem latina. Os tradutores para o francês, para o espanhol e para o português optam por apontar tal dificuldade, indicando que uma possível tradução seria a adoção da locução adjetiva “inquietante estranheza”, quase sempre apresentada ao lado do termo original no alemão, por ser considerada uma tradução incompleta ou imprecisa<sup>5</sup>. A própria investigação que empreende Freud na primeira parte de seu artigo ressalta a correspondência do termo alemão com o termo estranho e seus sinônimos nas diversas línguas por ele analisadas, entre elas as três citadas acima<sup>6</sup>.

Ressaltamos os problemas referentes à tradução do termo pois o próprio encaminhamento que Freud escolheu para o texto era embasado por esse argumento de fundamento linguístico, o qual, segundo ele, nos leva a uma conclusão semelhante àquela que ele argumenta, na sequência, a partir dos casos específicos. Ainda nos primeiros parágrafos, Freud destaca “imediatamente que cada uma das duas vias [de investigação, tanto a linguística quanto a análise de situações nos quais o fenômeno ocorria] chegavam ao mesmo resultado”<sup>7</sup>. Para Freud, o sentido negativo agregado ao termo *heimliche* aponta para um tipo de coisas não-familiares, desconhecidas, que teriam a sua origem em coisas familiares, bem conhecidas. O sentimento de *unheimliche* se distinguiria, portanto, dos sentimentos de medo e pavor provocados por objetos, pessoas ou situações totalmente desconhecidas.

Os tradutores para o espanhol procuram sintetizar a questão da seguinte maneira: “o *unheimliche* não seria nada novo mas sim algo que foi familiar à vida psíquica e que se

manifesta como uma presença sem representação”<sup>8</sup>. E, de fato, o argumento de Freud é de que o sentimento de *unheimliche* – tanto aqueles provocados pelas criações estéticas (no caso da análise freudiana, através da literatura) ou aqueles vivenciados na realidade – é provocado por algo familiar mas que, por alguma razão torna-se desconhecido, provocando o sentimento de “inquietante estranheza”.

Interessante notar, entanto, a importância que Freud atribui a presença do conhecido, do familiar, no sentimento de *unheimliche*, isto é: ele acontece precisamente pela impossibilidade de reconhecimento de algo familiar, pela percepção de que aquilo que a muito conhecemos nos aparece, em certa circunstância, como estranho. Daí que a tradução proponha o adjetivo “inquietante” para caracterizar a “estranheza”; seria uma espécie de estranho que provoca desassossego, que perturba, que desinquieta.

As experiências de *unheimliche* se caracterizam, portanto, como o incômodo e a perturbação provocados pelo desajuste, por certa incompatibilidade que impede o reconhecimento daquilo que é familiar e, por consequência, provoca angústia, e/ou pavor no sujeito que a experimenta. O que realmente se perde com a locução adjetiva proposta como tradução é a origem desse sentimento de angústia e pavor no familiar, naquilo que é conhecido. E isso é para Freud o essencial no sentimento de “inquietante estranheza”. Dito de outro modo, o que interessa fundamentalmente ao psicanalista é o caráter ambíguo com o qual se investe *heimliche*. Resume assim Freud a contradição: *unheimliche* como “o retorno involuntário do igual”<sup>9</sup>. O reconhecimento da aparição, desse igual retornado, resulta em angústia, em desamparo, em horror.

Cabe ainda destacar mais duas coisas importantes acerca do “retorno involuntário do igual”. Primeiro, reforçar a ideia de que o “igual” é agora aquele permeado por algo que o distingue, que o estranha; o igual aqui é, fundamentalmente, o “familiar” e ao mesmo tempo – e essa expressão de simultaneidade é crucial –, é o “oculto que aparece”, ou seja, *heimliche* e a sua ambiguidade. Em segundo lugar, é necessário salientar a importância do aspecto involuntário desse “oculto que aparece”, pois é a sua irrupção inesperada que faz com que percebamos a estranheza daquilo que era já conhecido.

Em todas as narrativas estudadas por Freud em seu ensaio é o engano que provoca a inquietante estranheza. A ambiguidade que aflora, súbita e inesperadamente, no momento do

reconhecimento faz o corpo estremecer: o corpo do personagem (e eventualmente do leitor) é perpassado pela angústia e pelo medo.

Freud analisa um conjunto de histórias de Ernst Theodor Amadeus Hoffman, escritor de histórias de suspense e terror, nas quais o aterrador e o angustiante é, em geral, provocado pelo equívoco, originado pela descoberta de que o autor nos havia colocado diante de algo conhecido que é mera aparência. Ou ainda, que o desconhecido é, em verdade, algo desde muito conhecido. Como exemplo, a bela e silenciosa Olympia do conto “The Sand-man”, acerca de quem o personagem vem a descobrir que se trata, na verdade, de uma realista boneca de madeira<sup>10</sup>. O duplo – a boneca – com o qual se confronta o personagem do conto é a mulher por quem ele estivera todo o tempo apaixonado. O duplo é um elemento que se repete inúmeras vezes ao longo do conto, sendo a descoberta da verdadeira natureza de Olympia a situação que, segundo Freud, menos intensamente provocaria o *unheimliche*. Para ele, as situações que remetiam ao passado e as memórias do personagem marcam fortemente “o retorno involuntário do igual” e caracterizam a inquietante estranheza provocada pelo conto. Em certa medida, no entanto, é Olympia, mais precisamente seus olhos – muito bem executados por um óptico –, que traz à tona as reminiscências familiares naquele desconhecido. Ver os olhos de Olympia serem arrancados, naquele duplo que é a boneca, o faz perceber o familiar, o conhecido homem de areia – o terror de sua infância, que reaparece como *unheimliche*, assinalou Freud.

Com base nesses argumentos, Freud procura caracterizar a inquietante estranheza e, em seguida, distinguir a inquietante estranheza estética daquela vivida. No caso da primeira, ele analisou casos literários, nos quais os personagens (e os leitores) são confrontados com situações através das quais são levados a acreditar estarem diante de algo conhecido. De repente, no entanto, descobrem que foram ludibriados e que aquilo que acreditavam lhes ser muito familiar é, na verdade, coisa distinta. Em alguns dos exemplos citados, Freud aponta as narrativas nas quais são apresentados personagens que parecem vivos, mas que são autômatos – ou bonecas de cera ou de madeira – ou o contrário, parecem bonecas, mas são pessoas vivas.

O que Freud encontra em comum nas diversas situações presentes nas narrativas literárias é que o *unheimliche* mantém uma muito estreita relação com a realidade. A conclusão do psicanalista é de que, quanto mais a situação narrada se aproxima da realidade,

tanto mais eficaz é o efeito de inquietante estranheza. Segundo Kristeva, “a inquietante estranheza se produz quando se apagam os limites entre a imaginação e a realidade”<sup>11</sup>. Da indistinção entre a ficção e o real se origina a separação fundamental proposta por Freud entre a inquietante estranheza estética e a vivida, pois a segunda não depende da ruptura, da separação, dessa indeterminação entre a imaginação e a realidade.

Apesar disso, Freud considera essa distinção como uma espécie de paradoxo, pois: “na ficção várias coisas que não são estranhamente inquietantes o seriam se elas se passassem na vida, e [...] na ficção, há vários meios de provocar os efeitos da inquietante estranheza que na vida não existem”<sup>12</sup>. De todo modo, o texto freudiano ressalta o fato de ambas terem em comum a repetição involuntária do mesmo (do igual ) e o duplo, aspectos que nos interessam em particular e que retomaremos mais adiante.

Não avançaremos, contudo, nas análises psicológicas atribuídas a cada um dos tipos de inquietante estranheza. Nos interessa, sobretudo, a descrição minuciosa que Freud fez do conceito de tal sentimento, bem como algumas das situações por ele inventariadas. Nos exemplos literários destacados por Freud, salientamos o duplo e a repetição que ora tratam de bonecas e autômatos idênticos às pessoas vivas, ora das situações que repetem aspectos familiares, conhecidos em situações pregressas da vida dos personagens, lembranças recalçadas que irrompem provocando angústia, desamparo, medo, temor.

Nas situações vividas, Freud destaca principalmente os efeitos dos duplos, ligados nesse caso aos sentimentos relativos à morte e ao medo da morte (duplo como fantasmas e aparições) e as repetições idênticas e exaustivas que podem levar ao sentimento de inquietante estranheza. No caso das situações vividas, todavia, é o caminho feito e refeito à exaustão, dentro ou fora de uma cidade. Tal exemplo nos interessa em especial, pois trata-se de uma situação completamente diferente da experiência do *flâneur*, na qual o indivíduo anda sem objetivo. O *flâneur* nem está vindo de, nem indo a – e que, por isso, lhe é indiferente a direção que toma – sendo-lhe muito mais importante a sensação peculiar vivenciada na apreciação de cada esquina, edifício ou vitrine pela qual passa. Flanar pressupõe uma espécie de busca pela beleza sem conteúdo específico e portanto, sem destino, supostamente dominada pelo acaso.

A estreita relação entre o flanar e a cidade é posta como indissociável, desde o célebre texto de Charles Baudelaire sobre a vida moderna. A modernidade passa a ter como

sinônimos todos os elementos que caracterizam a vida urbana. Baudelaire identifica no *flâneur* aquele que melhor poderia conhecer esse novo ambiente. Assim como competia aos naturalistas o profundo conhecimento da flora e fauna dos ambientes naturais, caberia a esse novo tipo urbano o profundo conhecimento da cidade. O *flâneur* é um personagem essencialmente urbano e um *sujeito moderno* – nos diversos sentidos que essa expressão pode assumir – dedicado a apreciar, a observar, a imaginar, a vagar, apaziguado, pela cidade. A exemplo de Baudelaire, muitos outros poetas, escritores e filósofos descreveriam vidas ao acaso pelas cidades.

No caso da inquietante estranheza, no entanto, a monção que leva o caminhante a passar repetidamente por um mesmo lugar (uma praça numa cidade ou uma clareira num bosque). é exaustiva e involuntária. Por isso mesmo inquietante, estranhamente inquietante. Com os elementos identificados nessa situação, Freud descreve a inquietante estranheza provocada. Os pontos de referência se repetem involuntariamente, por total desorientação, e, por mais que o indivíduo procure fazer outro caminho, desorientado volta a passar e repassar pelo mesmo ponto. O único acaso possível seria o de estar fadado a repetição, sem nenhuma perspectiva de sair dela. A cada vez que a fachada conhecida ou a praça familiar surge, é reconhecida como uma aparição. É reconhecida como aquela repetição incessante e fantasmagórica que o leva sempre ao mesmo lugar: o mesmo, o igual que irrompe e o persegue, que não o deixa escapar, que o desassossega, que o inquieta sobremaneira.

Esses elementos repetidos por vezes se aproximam de pensamentos supersticiosos como, por exemplo, a aparição reincidente, não controlada pelo indivíduo, de um mesmo número. 26, o número de nosso assento no ônibus, que surge num edifício visitado, que aparece na capa de um livro indicado por um amigo, que reaparece na manchete de jornal, que se repete no número de telefone discado, que retorna no número da linha de ônibus, que ressurgue na sala do consultório do dentista, que volta na contagem de mortos de um acidente no telejornal das 21 horas, que vem colocado na embalagem promocional retirada da prateleira do supermercado, que regressa na mensagem inconveniente da operadora de telefonia, que torna a surgir na agenda de um compromisso importante...



*Os passos seguem não o que se encontra fora do alcance dos olhos, mas dentro (...)*<sup>13</sup>.

Aquela cidade não é senão uma repetição exaustiva do mesmo. Os sujeitos, cotidianamente – os que flanam, os que erram, os que divagam e aqueles, bem mais objetivos, que apenas se deslocam mecanicamente ao trabalho, os que se apressam e os que devagar seguem –, andam a ermo pela cidade. São Paulo. Indistintos, a caminhar às voltas ou a seguir, maquinalmente, um percurso. Infatigáveis, a passar pelo mesmo trajeto. Transtornados, a fazer com que o bairro se repita, que a cidade se repita, que tudo seja sempre e sempre idêntico. São Paulo, ainda. Estranhos, a sentir a cidade como uma força da qual emanam inquietantes estranhezas, a considerá-la a partir dos afetos familiares que se produzem na cidade que conhecemos muito bem. A cidade que conhecemos, de fato, mas nunca o suficiente, nunca o bastante para sabermos, com precisão, em qual parte dela, de verdade, estamos. São Paulo, novamente... Inquietos, reencontramos dia a dia o edifício, a praça, a esquina, o vendedor de frutas, o ponto de ônibus, enfim, finalmente, o ponto conhecido! Sem que fosse necessário que estivéssemos andando perdidos, andávamos sem saber por onde. Porém, em tudo que se repete, só se repete como falso. Toda repetição é mera ficção, é a mera realidade a tentar se dizer: sou de verdade. São Paulo, todavia. Inevitáveis, seguimos estranhados por meio a essas experiências e vamos mais adiante, ainda mais adiante. Na cidade, onde só há mensuração na desmedida; a cidade qualquer cidade, todas as cidades, uma distinta cidade, todas elas habitam em uma única. São Paulo. Infindáveis, veem inúmeros (infinitos) adjetivos que a caracterizam e que a identificam (chamamos aqui de adjetivos tanto as palavras quanto as imagens que adjetivam a cidade) que conformam imaginários clichês. Os seus moradores, os seus visitantes, os seus arquitetos, os seus engenheiros, os seus governantes, os seus comerciantes... forjam, em permanência, desavisados, propositalmente, a necessária totalidade do que é a cidade de São Paulo. Aflitos, confrontam entretanto a única experiência possível, aquela que não cessa de contradizer tudo o que se queira dizer. Aquela mal-dita cidade não cessa de apontar o que não se quer saber: que o mundo não corresponde ao mundo, pois não há correspondência possível. Essa é a experiência do mesmo que nos confronta com aquele “desfamiliar”, que irrompe da cidade e que apaga a separação que cuidadosamente fizera Freud entre a inquietante estranheza estética e a vivida. A mesma, cidade errante, não consegue de nenhuma maneira ser igual a si mesma.

*Eu, que tantas vezes me sinto tão real como uma metáfora*<sup>14</sup>.

Aquela cidade não é senão uma repetição exaustiva do mesmo. As repetições estão além, muito além, de todos os limites do simples andar errante. Elas são a afirmação da semelhança. É assim, pela minuciosa repetição que se constrói o adensamento desejado e intensamente aguardado, ansiado mesmo, da cidade. A aparência naquela densidade se emaranha; num mergulho a cidade imerge como irrepetível e, em seguida, volta a emergir como o clichê que temos da cidade de São Paulo. É na cidade, também, todavia, em que se estranha a mesma imagem. Desfiá-la, tal como se desfia um rosário, é um ato de fé; seu desenrolar sustenta-se na pura crença de que está tudo ali, tal como deveria estar, cada coisa em seu devido lugar; a imagem-dobra da realidade. Naquela longa vista panorâmica estão todas as coisas como devido, como esperado, como desejado, intensamente, sonhado. Todas lá, mas todas fora do lugar. As ruas, as casas, as avenidas, as cores, as janelas, o adensado, os veículos enfileirados, os intervalos, os edifícios... todos os componentes capazes de definirem-na estão lá. Onde toda definição é indefinição, vemos de longe o suficiente para termos a ideia de que a olhamos com amplitude; vemos de perto o bastante, para pensarmos que a vemos melhor do que habitualmente. Em sua estranheza, em sua inquietude, percebê-la enquanto imagem rasurada; inadequada aparece aquela cidade pendurada em extenso fio de papel. O mundo é mesmo cheio das estranhezas inadequadas. Fora do comum, desusada, nova, anormal, que é de fora, externa, exterior, estrangeira, alheia, singular, esquisita, extraordinária, extravagante, excêntrica, misteriosa, desconhecida, enigmática cidade de São Paulo<sup>15</sup>. A real ou aquela fissurada em fotografia? Ou é melhor dizermos aquelas fotografias, todas elas; uma em várias, assim como a cidade é uma em inúmeras. Aquele fio, no qual São Paulo oscila, é uma e muitas fotografias; as inumeráveis partes se juntam, constroem por aproximação a repetição que diz densidade e que diz conjunto. O olhar que passeia por aquela cidade não vagueia; anda aflito. O olhar apertado, apesar de repetir o caminho habitual, segue preso à aglomeração de tudo que se possa contabilizar até que, finalmente, desaprendamos a contar. A repetição é um flunar no susto e no horror; é uma prisão na qual se anda às voltas, sem portas ou janelas. De fato, é absolutamente inviável flunar diante do assombro. Ainda assim, cativos corpos movem-se, olhos emparedados vêm-se; não sabem fazer outra coisa, senão isso. A mesma, cidade errante, não consegue de nenhuma maneira ser igual a si mesma.



*Sonho meu corpo como de um ausente,  
náufrago e exsurjo dentro da memória (....)<sup>16</sup>.*

Aquela cidade não é senão uma repetição exaustiva do mesmo. Das carnes de aço, ferro, vidro, madeira e concreto, passamos, num sobrevoos, às gordas e rosadas carnes de Gabriel. Apetitoso, dirão alguns. Não, o porco não está pendurado no gancho de aço inoxidável do açougue, como é natural aos de sua espécie. Desliza pela calçada, aliás, de modo bem menos visceral. Da panorâmica sanfonada de 19 metros de comprimento com sua intrincada apresentação da metrópole, baixamos ao rés-do-chão em direção à tranquilidade redonda de Gabriel. O porco, teimoso, que nos impede de reencontrar a imaginação consagrada, e mesmo querida, de nossa metrópole. “Desfamiliar”, sem sombra de dúvida – as melhores palavras são, de fato, aquelas que desfiguram dicionários; igualmente, as mais adequadas imagens são aquelas que se desviam, abertamente, alheias, por aí. Gabriel, desimportante aparição urbana, figura frequente no bairro, é um misto de realidade e efígie. Caminha sua insignificância indiferente a todos os argumentos elaborados com propriedade e galhardia por aqueles que admiram seu retrato. Afinal, até mesmo dos cartões postais essa cidade grita – em cada um deles o trânsito se esgoela – aos familiares distantes de seus desavisados turistas. Afinal, desde suas fotografias mais reputadas as suas luzes ofuscam as estrelas. Gabriel, a imagem campestre que perturba o calmo e abençoado caos urbano. Sim, porque aquela aparição fere de morte a representação séria, compenetrada e eficiente de São Paulo. Àqueles seguros de que as aparições não pesam sobre o solo como nós – os vivos –, os passos de Gabriel contradizem. Seus pés se prendem ao chão com força, tal como qualquer vivente se prende à vida. A função de uma aparição é, senão, aparecer. Àqueles que, mesmo sabendo que o universo das coisas conhecidas se amplia incessantemente e aquele das coisas desconhecidas se expande em igual medida e velocidade, não se acovardam, Gabriel relembra que o horror desconhecido habita nas estranhadas coisas por demais conhecidas. Suas pelancas, hoje, repousam sob pedra e concreto; fazem parte das mesmas duras carnes que rapidamente identificamos na feitura de São Paulo. Desde o princípio, as suas carnes e aquelas que dizemos modernas, com as quais se recobre o relevo, foram uma única carne. O único destino que cabia a Gabriel havia mesmo de ser assombração de cemitério, como aquelas de tantas lendas urbanas que se contam por aí. A mesma, cidade errante, não consegue, de nenhuma maneira, ser igual a si mesma.

*(....) e nesse instante, e mais ansiosamente do que ainda há pouco quando lhe pedia que me informasse, continuo a procurar o caminho, dobro uma rua... mas no meu coração...<sup>17</sup>*

Aquela cidade não é senão uma repetição exaustiva do mesmo. Preciso, desesperadamente, convencê-los de que falamos de São Paulo. Estranho – alguém disse. Apenas e exclusivamente, dizer de São Paulo. Preciso, sobretudo, me convencer de que digo, única e definitivamente, de São Paulo. Estranho – alguém continua dizendo. Ouço vozes? São Paulo enquanto duplo. O duplo é mais do que (um) estranho. Tal como uma aparição é igual e diferente daquele que ele foi em vida, o duplo é o conhecido, absurdamente familiar, retornado velado pelo estranhamento. A repetição estava naquela cidade? Aquela cidade repete apenas si mesma? Ou é a repetição de umas outras tantas cidades? De todas as outras cidades. Vemos o que conhecemos, mas não conhecemos o que vemos. Só num mundo assim, feito de estranheza, pode o familiar ser desconhecido e o desconhecido ser familiar. Se o lugar é o encontro de casualidades, é difícil acatarmos a ideia de que um lugar possa ser chamado sempre pelo mesmo nome sem que isso implique, conseqüentemente, que esse substantivo próprio não seja diferente a cada vez. É igualmente impossível imaginarmos, portanto, que o nome São Paulo abarque toda as suas extensões – as de superfícies e as que se dobras bem distantes das bordas da geografia dos mapas e dos relevos. Seu duplo é a sua dessemelhança, adormecida, perante si mesma. Suas insônias são outras. Seu duplo é, entanto, também todas as semelhanças, inquietas, com todas as coisas das quais esperamos que atendam ao chamado de “cidade”. Desperta, São Paulo só pode ser acaso. Simples acaso e, por mero acaso, justamente, sua imagem esbarra em tantas outras. Suas carnes se amalgamam nas demais metrópoles que andam por aí. O desassossego não principia na palavra cidade, tampouco, nela se encerra. Aquela palavra desliza do familiar ao “desfamiliar”, e tudo de novo novamente. O duplo de São Paulo é sua simples imagem, que não é nem pode ser só sua. Aquela que deveria apenas dizer: a cidade de São Paulo representada transborda os limites geográficos canônicos. É como se, de repente, tivéssemos encontrado alguém que não esperávamos encontrar ali naquele lugar e àquela hora do dia. O que fazia ali aquela esquina que deveria estar a umas tantas quadras atrás? Como era possível que aquele punhado de fachadas decidisse assim sem mais mudar de vizinhança? E como uma pacata rua resolveu assim vir habitar o centro do bairro? A mesma, cidade errante, não consegue, de nenhuma maneira, ser igual a si mesma.

*(....) tudo penetra mais fundo em mim, e não para no lugar em que costumava terminar antes. Tenho um interior que ignorava. Agora tudo vai dar aí. E não sei o que aí acontece<sup>18</sup>.*

Aquela cidade não é senão uma repetição exaustiva do mesmo. Das carnes verticais, angulosas, rígidas, erguidas, dia após dia, por anônimos operários da construção civil seguimos, aterrados, fatalmente, em direção às imateriais carnes das imagens. Vertigem. Seu corpo é orgulhoso de sua aptidão em fazer-se e desfazer-se; essa inconstância é a substância de suas imagens. A metrópole nos olha de alto a baixo e nos diz: em construção, desmemoriada, num lugar chamado agora. A cidade encarnada, moderna, à força. Sua carnção imagética é, portanto, descarnada. São Paulo é fictícia, brilhante, fulgurante, movente sobre uma superfície qualquer espelhada (de uma fachada, de uma janela, de uma vidraça, de uma fotografia, de uma lembrança acuada, de uma bolha de sabão) e, por isso, a mais real que qualquer realidade pode um dia almejar ser. Assim, são também as efígies de São Paulo, cópias irrequietas. Duplos invertidos, distorcidos e retorcentes. Só se pode esperar de uma imagem aquilo que nos oferece um reflexo: um breve reconhecimento e uma eternidade de estranhamento. Há sempre a cidade e a imagem da cidade – dizem. Certas vezes, as imagens nos contam melhor os lugares – arriscam. Elas dão a ver São Paulo tal como a cidade é e tal como ela poderá ser: como um espelho no qual se reflete é a cópia fiel – não deixam dúvidas, asseguram as mais confiantes. O desassossego vive a São Paulo dos ilimites da inquietante estranheza estética e vivida, sussurram as mais discretas. Os que vivem em sonhos mais felizes de cidade parecem ter mais sorte. Os espelhos são, no entanto, gênios ambíguos e malignos. Pedimos o que desejamos ver e eles nos mostram o que sequer sonhávamos descobrir: um outro que nos espia desde os limiares das estranhezas da estranheza, ou seja, de nós mesmos – certamente, o estranho não é estranho, e isso deve ser o oposto de uma tautologia, e isso é também bem estranho... O estranho não é o outro, o estranho somos nós. Aquilo que desquieta está muito além (e muito aquém) daquela singela existência da cidade de São Paulo. Está por dentro. Tão estranha enquanto familiar, diz-nos sua querida figura. Apesar de reconhecermos a imagem e a cidade, ela nos apavora e, se titubermos, nos devora. A mesma, cidade errante, não consegue, de nenhuma maneira, ser igual a si mesma.



- 
- <sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. **El París de Baudelaire**. Trad. Mariana Dimápolus. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. p. 212.
- <sup>2</sup> FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). In: \_\_\_\_\_. **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Gallimard, 1933. (Collection Idées 263). p. 7. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_appliquee/10\\_inquietante\\_etrangete/inquietante\\_etrangete.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf)> Acesso em: 05 mai 2016.
- <sup>3</sup> KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes**. Mesnil-sur-l'Estrée: Fayard, 1988. p. 270.
- <sup>4</sup> FREUD, Sigmund. **op cit.** p. 7.
- <sup>5</sup> Para a edição em língua espanhola v.: FREUD, Sigmund. **Das unheimliche**: manuscrito inédito. Trad. Lena Walther e Lionel Klimkiewicz. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo, 2014. Para a edição em língua francesa v.: FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). In: \_\_\_\_\_. **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Gallimard, 1933. (Collection Idées 263). p. 7. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_appliquee/10\\_inquietante\\_etrangete/inquietante\\_etrangete.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf)> Acesso em: 05 mai 2016.
- <sup>6</sup> FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). In: \_\_\_\_\_. **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Gallimard, 1933. (Collection Idées 263). p. 7. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_appliquee/10\\_inquietante\\_etrangete/inquietante\\_etrangete.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf)> Acesso em: 05 mai 2016. p. 8.
- <sup>7</sup> *Idem*, p. 7.
- <sup>8</sup> *Idem*, p. 28.
- <sup>9</sup> *Idem*, p. 18.
- <sup>10</sup> HOFFMAN, Ernst Theodor Amadeus. The Sand-man. In: \_\_\_\_\_. **Weird Tales**. New York: Trow's, s/d. pp. 449-569. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/31377>> Acesso em: 20 jul. 2015.
- <sup>11</sup> KRISTEVA, Julia. **op cit.** p. 278.
- <sup>12</sup> FREUD, Sigmund. **op cit.** p. 30.
- <sup>13</sup> CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 86.
- <sup>14</sup> PESSOA, Fernando. A passagem das horas. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 174.
- <sup>15</sup> São esses os sentidos que podemos inventariar para aquelas fotografias, os mesmos sentidos atribuídos no dicionário de Aurélio para o verbete “estranheza” que remete aos sentidos de “estranho” de 1 a 4. V.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **estranho**. In: \_\_\_\_\_. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 464.
- <sup>16</sup> CARVALHO, Ronald. A alma que passa. In: **Orpheu**. nº1. Lisboa: Jan-Mar. 1915. p. 45. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/23620>> Acesso em 06 nov. 2015.
- <sup>17</sup> PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 2. ed. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 63.
- <sup>18</sup> RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. (Grandes Romances). p. 6.

## Sublime

(onde tudo o mais é pequeno)

Na calma **quietude** de uma noite de verão, quando a luz **trêmula** das estrelas rompe a escuridão da noite que abriga uma lua solitária, almas que possuem um sentimento sublime serão, pouco a pouco, despertadas<sup>1</sup>. O sublime precisa ser simples. É necessário ao sublime ser sempre grande. O sublime possui outro feitio, o sublime comove. O sublime pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada, ou que o objeto enseje representar nele, uma **ilimitação** pensada, além disso, em sua **totalidade**. Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente **atraído** pelo objeto, mas, alternadamente, também sempre de novo **repelido** por ele. O rosto de um homem que experimenta integralmente o sentimento do sublime é sério, por vezes rígido e **perplexo**. As sensações do sublime intensificam as forças da alma e, por isso, a esgotam mais cedo. Seu sentimento é, por vezes, acompanhado de certo assombro ou também de melancolia, em alguns casos apenas de calma **admiração** e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime. A solidão profunda é sublime, mas de maneira **terrível**. Uma altura elevada é tão sublime quanto uma profunda depressão, só que esta acompanha uma sensação de assombro, aquela de admiração; por esse motivo a primeira sensação pode ser a do sublime terrível, a segunda, do sublime nobre. A **comoção** produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras bem diferentes. Provocam satisfação, porém com assombro. O sentimento do sublime é um **prazer** que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido

pelo sentimento de uma momentânea **inibição** das forças vitais e pela **efusão** imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas; por conseguinte, enquanto comoção, não parece ser nenhum **jogo**, mas **seriedade** na ocupação da faculdade da imaginação. Denominamos sublime o que é absolutamente grande, **é grande acima de toda comparação**. Uma longa duração é sublime. Antevista num futuro **imprevisível** possuirá qualquer coisa de terrível. Sobre a eternidade **vindoura** infunde um **doce assombro**, a da eternidade passada uma inflexível admiração. Dizer simplesmente que algo é grande é totalmente diverso de dizer que ele seja absolutamente grande, porque em um juízo, pelo qual algo é denotado simplesmente como grande, não se quer meramente dizer que o objeto tenha uma **grandeza**. Ora, é aqui digno de nota que, conquanto não tenhamos absolutamente nenhum interesse no objeto, isto é, a **existência do mesmo é-nos indiferente**, todavia a simples grandeza do mesmo até quando ele é observado como **sem forma**, possa comportar uma complacência que é comunicável universalmente. Se, porém, denominamos algo não somente grande, mas **simplesmente, absolutamente e, em todos os sentidos** (acima de toda comparação) **grande**, isto é, sublime, então tem-se a imediata perspicácia de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de **medida** adequado a ele fora, mas **simplesmente nele**. Trata-se de uma **grandeza que é igual simplesmente a si mesma**. Sublime é aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno.



---

<sup>1</sup> Algumas palavras parecem pertencer a um autor mais do que a qualquer outro. Ainda que sua origem lhe anteceda e sua existência lhe sobreviva em muito séculos, sublime é uma palavra que parece estar para Kant de um modo que não está para nenhum outro escritor. Assim, fazemos, nessa seção, Kant dizer tudo aquilo que nós gostaríamos de dizer e que, todavia, estão mais precisamente expressas nas palavras do filósofo das críticas. Não há nessa seção nenhuma palavra que não seja dele e que não lhe pertença com total exatidão. Essa seção não é nada além de um plágio, de uma cópia, de um assalto. Um roubo consciente e longamente planejado. Nos baseamos, para tal empreendimento, além da muito conhecida *Crítica da Faculdade do Juízo*, num ensaio publicado sob o título *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. As duas obras do filósofo de Konisberg guardam entre si quase 30 anos de diferença. O desafio lançado pela mesa de trabalho era um jogo de escalas incessante. Aquelas imagens fazem agir a força dinâmica entre corpos e espaço. O que ali tem lugar é sublime, ou seja, o lugar diante do qual “tudo o mais é pequeno”. V.: KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 3. ed. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. E v. tb.: KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.



No ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil novecentos e setenta e dois, ao sétimo dia do mês de dezembro, à distância de 45 mil quilômetros, os tripulantes da Apollo 17 fotografaram a Terra. Estava nublado. Mas não chovia.

\*\*\*

Seis anos depois, num incerto dia do mês de julho, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso gravava, num estúdio numa cidade sul-americana – portanto, periférica ao que comumente chamam centro do mundo –, a sua confissão do dia em que viu, pela primeira vez, aquelas tais fotografias.

\*\*\*

Em 25 de junho de 1967, uma importante rede de televisão inglesa convidou uma popular banda de rock – também ela inglesa – para cantar uma canção inédita na emissão que ficaria conhecida como a primeira transmissão via satélite mundial. O grupo, prevendo para o extraordinário feito as mesmas consequências estéticas e políticas de ver aquela fotografia de 1972 – ainda desconhecida à época –, propôs um equivalente político e estético em forma de refrão pop. Estima-se que 350 milhões de pessoas estavam à frente da TV assistindo aquela fresca madrugada londrina.

\*\*\*

No dia 12 de abril de 1961, o camponês e cosmonauta soviético Iuri Gagarin, a bordo da “Oriente”, afirmou: “A terra é azul”. A mesma informação empírica se comprova na fotografia feita da janela da Apollo 17. Incapaz, todavia, de exprimir todos os sentidos guardados numa imagem, a frase de Gagarin só ganharia seu sentido mais pleno quando colada, como uma espécie de legenda, à imagem inventada 11 anos depois.

\*\*\*

Desde 1972, as imagens de corpo inteiro do planeta, conhecidas pelo apelido carinhoso de “bolinha azul”, possuem uma definição de imagem muito mais elevada. Elas, porém, têm sido realizadas através de técnicas de composição de imagens. Ao menos até o mês de março de 2012, quando o satélite russo, estacionado a 36 mil quilômetros da Terra, lhe tirou uma fotografia num único disparo.

\*\*\*

No dia 14 de fevereiro de 1990, a Voyager – do programa espacial norte-americano – depois de 13 anos de jornada, lançou o último olhar sobre o pálido ponto azul em suspensão num fraco raio de sol. Pela fotografia, no entanto, é impossível dizer quais eram as condições meteorológicas e atmosféricas nesse dia.

\*\*\*

Em 2006, uma banda norte-americana intitularia seu álbum, lançado pela RCA Records, como “primeira impressão da Terra”, para se imaginar chegando ao planeta vindo de algum lugar cósmico distante. Para a capa, os músicos escolheram uma obra de arte abstrata, de 1968, de autoria de Lothar Quinte. A obra foi nomeada pelo artista polonês com o sugestivo título: “sem título”.

\*\*\*

A primeira fotografia aérea é francesa e data, dizem, de 1858. O dia do feito é desconhecido. Devemos, entretanto, nos contentar em ver Boston como veem as águias e os gansos no dia 13 de outubro do ano de 1860. A escolha das espécies das aves visionárias permanece, ainda hoje, um mistério – muito provavelmente atendia a um gosto particular do autor. A Petit Bicetre, de meados do século XIX, nos cabe apenas imaginar.

\*\*\*

Em 1991, uma banda de Massachusetts cantou a vista de um voo de pássaro de uma paisagem rochosa de Marte. A letra da música não esclarece se se trata de uma vista aérea cósmica ou um sonho poético.

\*\*\*

Às 11 horas da manhã do dia 29 de março de 1889, em Labruguière, na região da Occitânia, ventava. Nesse dia, Arthur Batut fotografou, pela primeira vez, sua cidade com a ajuda de uma pipa. Um ano depois, em Paris, apareceria uma publicação de sua autoria na qual se lê ampla defesa do uso das pipas para a captura de fotografias aéreas, além, evidentemente, das instruções necessárias para se repetir tal empreendimento.

\*\*\*

Os pombos foram registrados como fotógrafos aéreos em 1910 pelo escritório de patentes alemão. As fotografias foram realizadas entre 1908 e 1909, mas o escritório de patentes exigiu mais comprovações da autoria das fotografias para autorizar o registro da propriedade intelectual em nome de Julius Neubronner. O inventor e farmacêutico era também mágico e usava os pombos em alguns dos seus números cinematográficos.

\*\*\*

As paisagens feitas do ponto de vista dos pássaros apesar de, até meados do século XIX, virem adjuntas – nos livros especializados em ótica e técnicas de perspectiva geométrica – ao adjetivo “impossíveis” eram, na verdade, bem possíveis. O método de feitura desse gênero de imagem, descrito num livro datado de 1678, de autoria de Augustin Lubin – agostinho predador e geógrafo ordinário do rei –, envolve muita retas, medições e imaginação artística.

\*\*\*

No dia 15 de julho de 2015, um turista alemão, de férias no arquipélago espanhol de Cies, emprestou a sua câmera fotográfica a uma gaivota da localidade, que realizou um belo registro das escarpas montanhosas e do mar que bordeia a ilha galega.

\*\*\*

Em um dicionário militar, supostamente universal, cuja 4ª edição bilingue data de 1816, o Major Charles James elencou vista de pássaro como uma estratégia e ferramenta militar, adiantando em quase um século o uso dos pombos patenteados pelo apotecário de Kronberg.

\*\*\*

Nos dias atuais, é possível obter o ponto de vista de um voo Kraken de uma cidade ou de um vilarejo, por um custo módico, mesmo que ela não esteja submersa.

\*\*\*

O primeiro retrato de corpo inteiro dos Estados Unidos da América foi realizado, em 1976, a partir da técnica de composição, pela General Electric Corporation. Dois anos depois, a imagem corporativa se tornaria capa de um disco musical. Para isso as cores originais do mapa fotográfico foram radicalmente alteradas.

\*\*\*

A carta celeste mais antiga encontrada tem 32.500 anos. Assim, desde muito mapeamos as estrelas mesmo que sequer saibamos onde elas se encontram de verdade. De fato, a tradição de fazer mapas de todos os tipos foi inventada a partir de um ponto de vista muito humano.

\*\*\*

O mapa-múndi apresenta o ponto de vista de deus. Os mapas atuais, entretanto, são realizados por satélites geoestacionários através de técnica de composição. Nesse caso, trata-se, então, de um ponto de vista de máquina.

\*\*\*

A técnica de composição de imagens para a feitura de mapas antecede o uso dos satélites artificiais, cuja invenção data de 1957. Cem fotografias aéreas foram reunidas, em 4 de agosto de 1921, para criar um mapa de Nova York. Então o limite do que podia ser mapeado era determinado pela altitude a que a ciência era capaz de levantar os olhos humanos – nesse caso 10 mil pés.

\*\*\*

Os primeiros planisférios foram resultado de projeções geométricas de uma superfície cilíndrica em uma superfície plana – o procedimento explica o seu nome. Em 1569, o primeiro planisfério de corpo inteiro do planeta foi apresentado e media 250 cm x 128 cm. Gerhard Kramer atendia, com ele, às necessidades da navegação marítima, em grande desenvolvimento em sua época. O holandês, portanto, não imaginou que sua criação se envolveria em tantas e polêmicas questões geopolíticas nos séculos vindouros.

\*\*\*

Desde 1999, podemos exercitar circunavegações com ajuda de um planisfério feito a partir da estratégia do origami. Dividir o globo terrestre em 96 triângulos, dobrar e desdobrar, segundo a lógica da milenar técnica de dobradura japonesa, foi a tarefa que se colocou Hajime Narukawa – também ele japonês –, autor do AuthaGraph World Map. A solução do arquiteto visava conseguir um planisfério em acordo com as proporções entre os países e continentes.

\*\*\*

Uma compilação veneziana, datada de 1516, reúne os conhecimentos de História e de Geografia da Antiguidade Clássica. Com base nesses conhecimentos a perspectiva curiosa ou magia artificial seguiu, desde o século XVI, um longo percurso bibliográfico e instrutivo. Os estudiosos do tema, no entanto, preferiam distinguir entre a feitura dos mapas e as vistas das cidades, sendo a primeira chamada de geografia e a segunda de topografia. O critério se baseia, evidentemente, na mera diferença de escalas; ambas vistas se construíam com geometria e revelavam pontos de vistas impossíveis.

\*\*\*

Em 1887, a Conferência Internacional de Estatística definiu as cidades grandes como sendo todas aquelas que possuíam mais de 100 mil habitantes. Não encontramos fontes seguras para informar quantas cidades atendiam a esse critério naquela altura.

\*\*\*

Entre os anos de 1935 e 1939, Claude Lévi-Strauss fotografou São Paulo com seus bondes, carroças, cavalos e vacas passeando pelas ruas do centro cidade. A capital paulista só seria considerada cidade grande em 1970 – então as vacas, cavalos e animais desse tipo deixaram de se tornar aceitáveis nas fotografias da cidade, tornando-se quase invisíveis.

\*\*\*

Num texto de 1848, Karl Marx relatava que Londres era uma cidade por onde se podia caminhar horas e horas, sem que se chegasse, no entanto, ao começo do seu limite último: o campo.

\*\*\*

Do aglomerado urbano, na sua densidade de construções, de veículos e de pessoas, os escritores, a partir do século XIX, registraram tipos urbanos que procuravam corresponder, cada um a sua maneira, ao lugar, à grande cidade – para Londres o “homem da multidão”, para Berlin o “Nante”, para Paris, o “flâneur”.

\*\*\*

O jornal The Economist, em 2015, publicou um conjunto de mapas descrevendo o crescimento urbano mundial desde a década de 1950 e apresentando uma projeção realista para as próximas décadas até 2030. O termo cidade grande, no entanto, é adotado apenas para as cidades com mais de 5 milhões de habitantes – mas estas já não possuem o mesmo apelo a nossa fértil imaginação urbana, sendo substituídas pelas megalópoles.

\*\*\*

Sobre a grande cidade de meados do século XIX, deslizam-se as ideias de modernidade, velocidade e multidão. Na contramão do ritmo acelerado dos passantes, o “flâneur” passeia sua tartaruga – nem urbana, nem rural – pelas ruas parisienses.

\*\*\*

A fotografia e o cinema foram inventados junto à invenção da grande cidade da modernidade. Deste modo, só se sabe o que a “cidade grande” é pelos olhos de uma câmera.

\*\*\*

Em 1839, Hoffmann registrou a vida urbana vista desde uma janela. Quinze anos depois Edgar Alain Poe registraria, por sua vez, outra janela aberta sobre a cidade. Ainda que fossem cidades bem distintas, em ambos contos os ritmos urbanos contrastam com a quietude do espaço privado, alheia as vicissitudes da vida urbana.

\*\*\*

Em 1900, foi inaugurado um novo tipo de transporte em Paris que consistia numa espécie de trem subterrâneo. Seu nome é, na verdade, um adjetivo bem citadino: “le métropolitain”.

\*\*\*

Crise? Que crise? Nos pergunta o homem que, pacificamente, toma sol na capa de um álbum musical, lançado em 14 de setembro de 1975. Em meio a uma paisagem industrial, cinza e plena de demolições, o melhor a se fazer é, com toda certeza, expor-se ao sol e esperar que o corpo sintetize vitamina D.

\*\*\*

Paris, na segunda metade do século XIX, demoliu cerca de 20.000 mil casas e construiu 40.000 mil casas, em nome da limpeza e da ordem. O que determinou, entretanto, essa esquisita operação algébrica entre desconstrução e construção não foi nenhuma questão matemática. O resultado foi um território urbano mais separado socialmente – copiado, sempre que possível, em outras cidades.

\*\*\*

No fim da tarde de 25 de janeiro de 2012, um casaco de lã preto foi surpreendido no décimo sexto andar de um prédio à Rua Treze de Maio, da capital fluminense. Desapareceu junto a vida de 11 pessoas que aturdidas ficaram sob os escombros. O escultor, ao que constam nos laudos técnicos judiciais, realizava uma obra irregular, que provocou o desastre.

\*\*\*

Imagens de incêndio, escombros e violência estatal se multiplicaram nos jornais nacionais, publicados no dia 22 de janeiro de 2012 e nos dias subsequentes, quando em nome da chamada “reintegração de posse” cerca de 9 mil pessoas foram retiradas das casas onde moravam na cidade paulista de São José dos Campos. Ao que consta nos periódicos, centenas de pessoas – devidamente numeradas – aguardaram durante semanas as providências da municipalidade; mas depois os jornais se desinteressaram do assunto, concentrando-se em notícias mais urgentes.

\*\*\*

No década de 1954, estima-se que foram realizadas 12 explosões nucleares em diferentes partes do planeta. Nesse ano, em Tóquio, Ishirō Honda registrou em vídeo um lagarto gigante, dono de uma força descomunal, a avançar violentamente sobre a capital japonesa.

\*\*\*

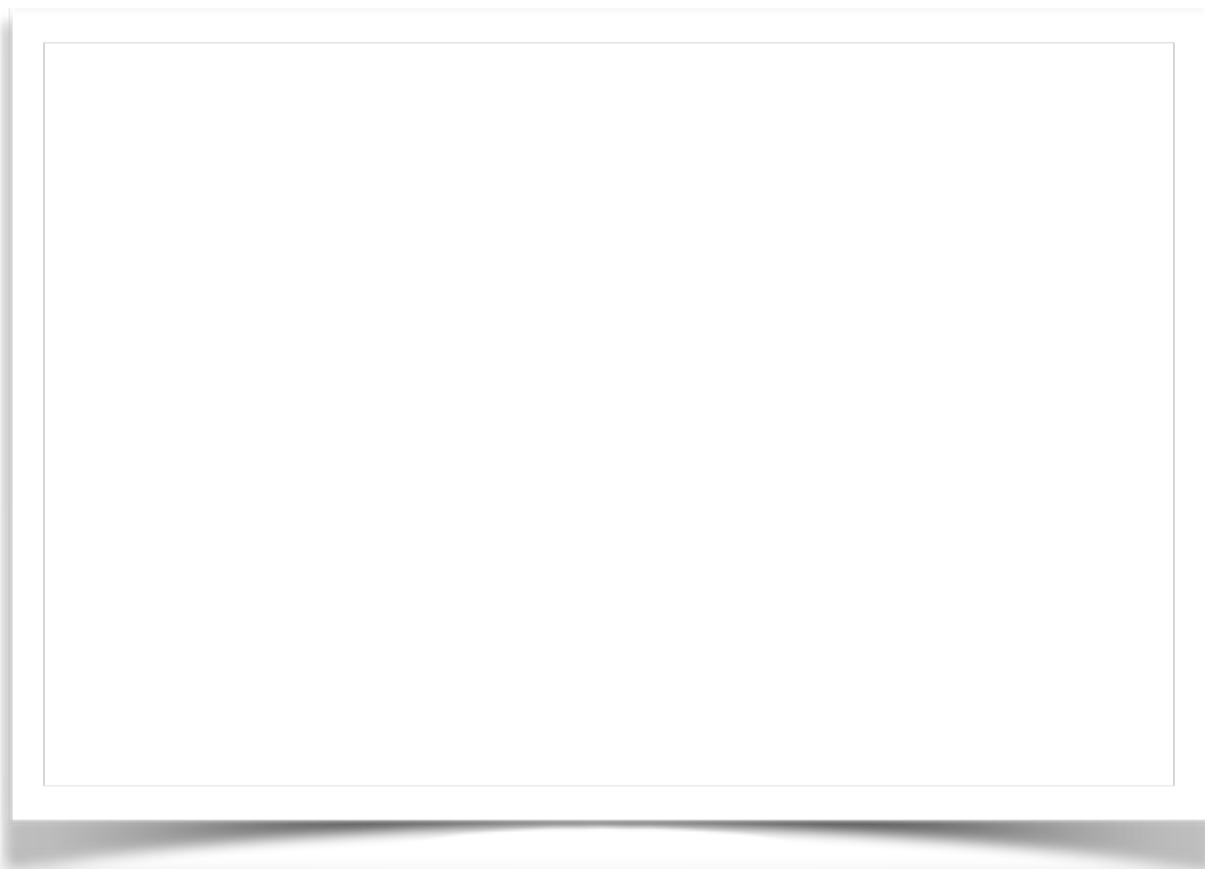
“Sob pressão”. Esse é o nome de um vídeo-clipe no qual se vê situações de pressão social de no instante de sua implosão ou explosão. O ano de 1992 foi testemunha de uma violenta explosão que resultaria em 111 presos mortos. A implosão consequente viria num nublado domingo, com um atraso de 10 anos e 67 dias.

\*\*\*

As implosões podem ser definidas como explosões calculadas que visam provocar o desmoronamento de uma edificação em convergência a um ponto central. Em geral, pode-se afirmar que são planejadas por engenheiros capacitados a transformarem edificações em montes de entulhos. Esse é sem dúvida o modo mais espetacular de demolição, talvez por isso, dotado de forte apelo estético a julgar pela enorme quantidade de vídeos disponíveis na rede para apreciação do público leigo.

\*\*\*

Em toda imagem há algo apenas visível, discreto como o óbvio.



Como sempre, em tudo o que é evidente subjaz o óbvio, o discreto e apagado óbvio.

*Toda a gravidade do texto de Aristóteles se apoia sobre uma pequena palavra apenas visível, porque parece evidente, discreta como o óbvio, apagada, que opera de um modo tanto mais eficaz enquanto é subtraída a temática<sup>1</sup>.*

(onde nem tudo o que parece é)

**Óbvio**

---

<sup>1</sup> Cf.: “Toda la gravedad del texto de Aristóteles se apoya sobre una pequeña palabra apenas visible, porque parece evidente, discreta como lo obvio, borrada, que opera de un modo tanto más eficaz en cuanto es subtraída a la temática.” V.: DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la filosofía**. 2. ed. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989. p. 64-65. [Tradução do espanhol de A.]

## Deambulações

(nas quais reaparecem todos os fantasmas)

*com Aurélio Buarque de Holanda Ferreira*

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. O chapéu de meu pai. **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 25-30, jun. 1989. Trimestral. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. **Dois Mundos:** (contos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1942. 265 pp.

\_\_\_\_\_. **Território Lírico.** Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

IVO, Lêdo. Aurélio: uma galáxia de palavras. **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 35-36, jun. 1989. Trimestral. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

QUEIROZ, Mario C. Newman de. O território lírico de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: **Cadernos do CNLF:** anais do XIII CNLF, Vol. XIII, No 04. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2009, p. 2365-2372.

RESENDE, Otto Lara. Borboletas e solecismos. **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.37-40, jun. 1989. Trimestral. p. 39. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

RÓNAI, Paulo. Aurélio: homem humano. **Revista Usp**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 31–34, jun. 1989. Trimestral. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/>

[SUMARIO-02.html](#)>. Acesso em: 04 jul. 2015.

SENNA, Homero. **República das letras.** 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

VASCONCELOS FILHO. Marcos. **Marulheiro:** viagem através de Aurélio Buarque de Holanda. Maceió: Edufal, 2008. 340 pp.

*com Dicionários e pelos dicionários*

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Análise de dois dicionários gerais do português brasileiro contemporâneo: o Aurélio e o Houaiss. In: **Filologia e linguística portuguesa.** v.1 n. 5. p. 85-116, 2002. p. 94-95. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/viewFile/59701/62799>> Acesso em: 12 set. 2015.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 — 1728. 8 v.

COLLINS English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition. Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/mosi-oa-tunya>> Acesso em: 24 jan. 2016.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.



FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; LUZ, José Baptista da. **Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa**. 11. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1972. 1301 pp.

FONSECA, Simões da. **Dicionário Enciclopédico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1899. 1204 pp.

JAMES, Charles. **An universal military dictionary in english and french in which are explained the terms of the principal sciences that are necessary for the information of an officer**. 4 ed. Londres: T. Egerton, 1816. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=IrRCAQAAMAAJ&pg=PA978&lpg=PA978&dq=bird+vue&source=bl&ots=2Wi4rU6\\_bS&sig=Cry2w3x6kRxsOm3Hy6Qmw-tQ5OY&hl=p t - B R & s a = X & v e d = 0 a h U K E w i E - q u 4 u L X Y A h V F T J A K H T 4 h C i g 4 C h D o A Q g 2 M A M # v = o n e p a g e & q & f = f a l s e](https://books.google.com.br/books?id=IrRCAQAAMAAJ&pg=PA978&lpg=PA978&dq=bird+vue&source=bl&ots=2Wi4rU6_bS&sig=Cry2w3x6kRxsOm3Hy6Qmw-tQ5OY&hl=p t - B R & s a = X & v e d = 0 a h U K E w i E - q u 4 u L X Y A h V F T J A K H T 4 h C i g 4 C h D o A Q g 2 M A M # v = o n e p a g e & q & f = f a l s e)> Acesso em: 19 ago. 2017.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. pp.

JOHNSON, Samuel. **Dictionary of the English Language**. Dublin: W. G. Jones, 1768.

LIMA, J. M. B de A. (Ed.). **Dicionário da linguagem das flores: ornado com estampas coloridas**. 3. ed. Lisboa: Typographia Lusitana, 1868. 253 p. Disponível em: <<http://purl.pt/13929/3/#/296>>. Acesso em: 07 nov. 2015.

MORA, José. Ferrater. **Diccionario de Filosofia**. Barcelona: Ariel, 2004. 4 vols.

**NOVO Dicionário das flores, frutos, ervas, raízes, cores e gestos**. 4. ed. Lisboa: Livraria Barateira, 1930. 48 pp.

REY, Alain (dir.). **Le Robert Micro**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998. pp. 1506

VANDELLI, Domenico. **Diccionario dos termos technicos de História Natural: extrahidos das Obras de Linnéo, com a sua explicação, e estampas abertas em cobre, para facilitar a intelligencia dos mesmos: e a Memoria sobre a utilidade dos jardins botanicos: que offerece a Raynha D. Maria I. Nossa Senhora**. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1788. 301 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06002700#page/3/mode/lup>>. Acesso em: 07 nov. 2015.

*através da cidade*

BENJAMIN, Walter. **Dirección única**. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1987.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Obras escolhidas. Vol. 2. 5 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Matins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. pp. 277.

\_\_\_\_\_. **El París de Baudelaire**. Trad. Mariana Dimápolus. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. 287 pp.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar Periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. pp. 277.

NANCY, Jean-Luc. **La ville au loin**. Paris: La Phocide, 2011. 139 pp.

PAMUK, Ohran. **Istanbul: memória e cidade**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

**REVISTA DE OCCIDENTE: Ciudades**. Madrid: Fundação Ortega y Gasset, v. 51, jul. 1985. Bimestral.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. 176 pp. (Coleção Milton Santos; 6)

TOPALOV, Cristian et al (Org.). **A aventura das palavras da cidade: através dos tempos, das línguas e das sociedades**. São Paulo: Romano Guerra, 2014. 694 p. (RG bolso; 9). Tradução de Alicia Novick.

#### *pela paisagem*

AZEVEDO, Ana Francisca. **A ideia de paisagem**. Porto: Figueirinhas, 2008. pp. 130.

\_\_\_\_\_. **Experiência da paisagem**. Porto: Figueirinhas, s/d. pp. 138.

\_\_\_\_\_. **Cultura Visual: as potencialidades da imagem na formação do imaginário espacial do mundo contemporâneo**. **Geografares**, Vitória, v. 17, n. 1, p. 07-21, ago. 2014. Semestral. Edição Especial. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/8045/5699>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

BESSE, Jean-Marc. **Catoptique: vue à vol d'oiseau et construction géométrique. La vue aérienne: savoirs et pratiques de l'espace** (CNRS/British Academy), Jun 2007, Paris, France. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00191932/document>> Acesso em: 17 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Traverser le paysage au 16e siècle**. "Selon Michon: l'Arcadie", *Revue parlées*,

Centre Pompidou, Jan 2008, Paris, France. <[https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/232880/filename/Traverser\\_le\\_paysage\\_au\\_16e\\_siecle.pdf](https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/232880/filename/Traverser_le_paysage_au_16e_siecle.pdf)> Acesso em: 17 mai. 2017.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes).

SALGUEIRO, Heliana Angotti (ed.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. 452 pp.

#### *com visualidades e com a estética*

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema – arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999. 150 pp.

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. **Nos limiares de pensar o mundo como representação**. In: **Revista Proposições**, Campinas, V. 17, n. 1 (49) p. 177-194, jan./abr. 2006.

BENJAMIN, Walter. **Imágenes que piensan**. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2012. 193 pp.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Gustavo Gili, 2003.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Madrid) (Org.). **Atlas Walter Benjamin Constelaciones: Walter Benjamin en la época de la reproducibilidad técnica - un ensayo audiovisual**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010. 99 pp. CD-ROM.

DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 2010. 440 pp.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image**: question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. 333 pp.

\_\_\_\_\_. **Devant le temps**: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. 286 pp.

\_\_\_\_\_. **L'image survivante**: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. 592 pp.

\_\_\_\_\_. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. 235 pp.

\_\_\_\_\_. **Quand les images prennent position**. Œil de l'histoire 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. 268 pp.

\_\_\_\_\_. **Atlas ou a Gaia ciência inquieta**. O olho da história 3. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013. 315 pp.

\_\_\_\_\_. **Essais sur l'apparition**. Phalènes. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

\_\_\_\_\_. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. pp. 75-112.

\_\_\_\_\_. Préface: savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Macula, 1998. pp. 7-20

GIL, José. A visão do invisível. In: \_\_\_\_\_. **A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia**. Lisboa/Portugal: Relógio D'Água, 2005. p. 23-36.

GUERREIRO, Julian Santos. **Círculos viciosos**: en torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. 243 pp.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rocco, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. **Textos Escolhidos**. Trad. Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar e Pedro de Souza Moares. São Paulo: Abril Cultural, 1984. pp. 113-126.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Macula, 1998. 298 p.

NICÉRON, Jean François. **La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, la catoptrique, par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la dioptrique par la réfraction des cristaux**. Paris: Pierre Billaine, 1638. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853939w/f9.image.r=Jean-François%20Nicéron>> Acesso em 18 nov. 2017.

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. In: **Revista Proposições**, Campinas, V. 20, n. 3(60), p. 17-28, set./dez. 2009b.

\_\_\_\_\_. Vídeos, resistências e geografias menores –linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. In: **Revista Terra Livre**. São Paulo. Volume 1, número 34. p. 161-176. junho 2010. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/files/TLN34.pdf>> Acesso em: 12 set. 2012.

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, Daniel (org). **Nietzsche e Deleuze: arte e**

**resistência.** Fortaleza: Forense Universitária, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PELLEJERO, Eduardo. Abrir os olhos: (as imagens à luz da escritura). **R. Educ. Públ.** Cuiabá, v. 24, n. 56, p. 365-377, maio-ago. 2015.

\_\_\_\_\_. A escala humana (um fragmento de O que vi – Diário de um espectador comum). *Climacom cultura científica: pesquisa, jornalismo e arte.* Ano 3. n. 07.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. **Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas.** São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012.

POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; ZAOUI, Pierre. **S'inquiéter devant chaque image:** entretien avec Georges Didi-Huberman. *Vacarme*, n. 37, out. 2006: <<http://www.vacarme.org/article1210.html>> Acesso em: 18 nov. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** Estética e Política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org./Editora 34, 2012. 71 pp.

SABOGAL, Carlos Mario Fisgativa. Imágenes dialécticas y anacronismos en la Historia del Arte: (según Georges Didi-Huberman). **Filosofia UIS**, Bucaramanga, v. 12, n. 1, p.155-180, ene. 2013. Semestral. Disponível em: <<http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/3518>>. Acesso em: 17 maio 2016.

SAIMAN, Etienne (org). **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora Unicamp, 2012.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação:** teoria, fragmentos e

imagens. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã.** Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markos Hediger. Rio de Janeiro. Contraponto, 2013. pp. 744.

\_\_\_\_\_. **Atlas mnemosyne.** Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

*com escrita, escritura e imagens*

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos.** Trad. Nicolás Rosa. México DF: Siglo veintiuno, 1986.

\_\_\_\_\_. **El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria de Collège de France.** Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. Mexico DF / Madrid: Siglo Veintiuno, 1982.

\_\_\_\_\_. **El susurro del lenguaje.** Más allá de la palabra y la escritura. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós. 1987. 357 p. (Paidós Comunicación).

BATAILLE, Georges. Informe. **Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie**, Paris, v. 1, n. 7, p. 382, dez. 1929. Mensal. Reimpressão por Jean Michel Place, 1991. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f?rk=42918;4>>. Acesso em: 14 out. 2015.

BUSH, Vannevas. **As we think.** 1945. In: The atlantic online. Disponível em: <[www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com)> Acesso em: 04 nov. 2015.

DERRIDA, Jacques. **De la gramatología.** Trad. O. del Barco e C. Ceretti. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia** Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1973. (Estudos 16) 386 pp.

\_\_\_\_\_. **Escritura e diferença.**

GACHE, Belén. **Escrituras nomades.** Del libro perdido al hipertexto. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage.* Paris: Plon, 1962.

LITVAK, Lily. **Imágenes y textos.** Estudios sobre literatura y pintura 1849- 1936. Amsterdam / Atlanta: Editions Rodopi, 1998.

MOREIRAS, Alberto. **Interpretación y diferencia.** Madrid: Visor, 1991. 138 p.

PONGE, Francis. **Méthodes.** Paris: Gallimard, 1971. 311 pp.

PONGE, Francis. **Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel:** avec 16 dessins de François Rouan. Paris: Hermann, 1984.

ROUSSEL, Raymond. **Nouvelles Impressions d'Afrique:** suivies de l'Ame de Victor Hugo. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1963.

SCHAPIRO, Meyer. **Palabras, escritos e imágenes:** semióticas del lenguaje visual. Trad. Carlos Esteban. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998. 175 p.

*por São Paulo*

CANELLA, Rogério. **Linha 4.** São Paulo: Olhares, 2013.

JAGUARIBE, Cláudia. **Sobre São Paulo.** São Paulo: Estúdio Madalena, 2013.

\_\_\_\_\_. **Entrevistas.** São Paulo: Estúdio Madalena, 2015.

\_\_\_\_\_. **Cidades.** São Paulo: Companhia das letras, 1993.

*com a fotografia*

BATUT, Arthur. *Photographie aérienne par cerf-volant.* Paris: Gauthiers-Villars et fils, imprimeurs-libraires, 1890. Disponível em <<http://www.numerisationterrain.fr/pdf/PhotographieAerienecerfVolant.pdf>>. Acesso em 30 nov. 2017.

BARROW, Thomas F.; ARMITAGE, Shelley; TYDEMAN, William E. (orgs.) **Reding into photography.** Selected essay, 1959-1980. 3 ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987. 256 p.

BRANQUINHO, Evanio Santos; HAYAKAWA, Ericson Hideki. Proposta didática de utilização de fotografias aéreas com pipas no ensino de Geografia. **Geografares**, [S.l.], p. 69-101, dez. 2012. ISSN 2175-3709. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/geografares/article/view/3400/3339>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

GARRIDO, Lola. **Realidad y representación** (Coleccionar paisaje hoy). Madrid: Fundació Foto Colectania, 2003. 138 p.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia.** Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROSSI, Cristina Peri; PAZ, Marga (orgs.). **Paisajes Contemporáneos:** colección Helga de Alvear. S. l: Fundació Colectania, s/d. 148 p.

YATES, Steve (ed.). **Poetics of Space.** A critical photographic anthology. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. 227 p.

*na época de Aurélio*

**REVISTA VEJA.** “A terra treme”. São Paulo, Abril, Edição 1, 11 de setembro de 1968, p. 62 Acervo digital da Revista Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

**REVISTA VEJA.** “Aurélio Buarque (1910-1989)”. São Paulo, Abril, Edição 1070, 8 de março de 1989, p. 83. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

**REVISTA VEJA.** “Livros”. São Paulo, Abril, Edição 967, 18 de março de 1987, p. 132. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

**REVISTA VEJA.** “Geologia: a morte vem da terra”. São Paulo, Abril, Edição 31, 9 de abril de 1969, p. 55. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

**REVISTA VEJA.** “As transformações do mundo”. São Paulo, Abril, Edição 262, 12 de setembro de 1973, p.p. 99-100. Acervo digital da Revista Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 18 ago. 2015.

*com a estranheza*

COETZEE, A **espera dos bárbaros**. São Paulo: Companhia das letras,

FREUD, Sigmund. **Das unheimliche**: manuscrito inédito. Trad. Lena Walther e Lionel Klimkiewicz. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo, 2014.

FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). In: \_\_\_\_\_. **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Gallimard, 1933. (Collection Idées 263). Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_appliquee/10\\_inquietante\\_etrangete/inquietante\\_etrangete.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf)> Acesso em: 05 mai. 2016.

HOFFMAN, Ernst Theodor Amadeus. The Sand-man. In: \_\_\_\_\_. **Weird Tales**. New York: Trow's, s/d. pp. 449-569. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/31377>> Acesso em: 20 jul. 2015.

KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes**. Mesnil-sur-l'Estrée: Fayard, 1988. 294 pp.

RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. (Grandes Romances). 146 pp.

*com literatura e pela literatura*

AGUALUSA, José Eduardo. **Um estranho em Goa**. Rio de Janeiro: Gryfus, 2010.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Trad. Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Grandes sucessos).

AUSTEN, Jane. **Sense and sensibility**. Londres/Nova York: Macmillan, 1902. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/21839>> Acesso em 06 nov. 2015.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Memoir of Jane Austen**. S.l.: Richard Bentley and Son Edition, 1871. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/17797>> Acesso em: 03 out. 2015.

BAROJA, Pio. **Vidas Sombrias**. Madri: Biblioteca Nueva, 1998. 219 pp.

BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. São Paulo / Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

BORGES, Jorge Luís. **Ficciones**. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Barcelona: Empecé, 1989.

BORGES, Jorge Luís. **El hacedor**. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Barcelona: Empecé, 1989.

BRÖNTE, Anne. **The tenant of Wildfell Hall**. Londres: John Murray, 1920. p. 18. [tradução da A.]. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/969>> Acesso em: 03 out. 2015.

CALVINO, Ítalo. **Castelo dos destinos cruzados**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CARVALHO, Ronald. A alma que passa. In: **Orpheu**. nº1. Lisboa: Jan-Mar. 1915. p. 45. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/23620>> Acesso em 06 nov. 2015.

COETZEE, **O mestre de São Petersburgo**. São Paulo: Companhia das letras,

CONRAD, Joseph. **Lord Jim**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: pour une littérature mineure**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. 159 pp.

DIAS, Antônio Gonçalves. Canção do Exílio. In: \_\_\_\_\_. **Primeiros Cantos**. Rio

de Janeiro: Laemmert, 1846. pp. 9-10. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00634200#page/9/mode/1up>> Acesso em: 23 nov. 2015.

EURÍPEDES. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Trad. Mário da Gama Kury. 7° ed. Rio de Janeiro: Zahar,

GASKEL, Elisabeth. **Hijas e Esposas**. 1. ed. Trad. Damián Alou. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000. 675 pp.

HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. Trad. Luís Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

KAFKA, Franz. El silencio de las sirenas. In: \_\_\_\_\_. **Cuentos completos**: (textos originales). Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2001. pp. 298.

LEMINSKI, Paulo. **O ex-estranho**. Curitiba / São Paulo: Fundação Cultural de Curitiba / Iluminuras, 1996. 76 pp.

\_\_\_\_\_. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. 872 pp.

OZ, Amós. **Uma certa paz**. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

PESSOA, Fernando. O marinheiro. In: **Orpheu**. nº1. Lisboa: Jan-Mar. 1915. p. 45. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/23620>> Acesso em 06 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. **Obras poéticas IV**. Poemas de Álvaro de Campos. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006. 336 pp.

\_\_\_\_\_. **Poesias**. 15 ed. Lisboa: Ática, 1942.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa de Álvaro de Campos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 589 pp.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann.** 2. ed. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1972. pp. 352,

QUEIROZ, José Maria Eça. **O primo Bazílio:** episódio doméstico. Porto: Livraria Ernesto Chardron, 1888. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/20574/pg20574-images.html>> Acesso em 06 nov. 2015.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão:** Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SOUZA, Elton Luiz Leite. **Manoel de Barros:** a poética do deslimite. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p.p. 138.

*com as grafias da vida (as reais ou as imaginárias)*

BARNES, Julian. **El loro de Flaubert.** Trad. Antonio Mauri. Barcelona: Anagrama, 2015.

SCHWOB, Marcel. **Vies imaginaires.** Paris: Flammarion, 2004.

TABUCCHI, Antonio. **Sonhos de sonhos.** Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TAVARES, Gonçalo. **O senhor Valérie.** Alfragide: Editorial Caminho, 2002. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Henri.** Alfragide: Editorial Caminho, 2003. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Brecht.** Alfragide: Editorial Caminho, 2004. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Juarroz.** Alfragide: Editorial Caminho, 2004. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Krauss.** Alfragide: Editorial Caminho, 2005. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Calvino.** Alfragide: Editorial Caminho, 2005. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Walser.** Alfragide: Editorial Caminho, 2006. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Breton.** Alfragide: Editorial Caminho, 2008. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Swedenborg.** Alfragide: Editorial Caminho, 2009. (O bairro).

\_\_\_\_\_. **O senhor Eliot.** Alfragide: Editorial Caminho, 2010. (O bairro).

*nas viagens (reais ou imaginárias) e com viajantes (os reais ou os inventados)*

BARCELÓ, Miquel. **Cuadernos de África.** Trad. Nicole d'Amonville Alegria. Barcelona: Circulo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. **História, Ciências, Saúde.** Manguinhos, vol. 8 (suplemento). 2001. p.p. 863-880. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702001000500004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702001000500004&script=sci_abstract&tlng=pt)> Acesso em : 17 ago. 2015.

GROS, Frédéric. **Andar, una filosofía.** Madrid: Taurus, 2014.

LITVAK, Lily. **El tiempo de los trenes:** el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918). Barcelona: Serbal, 1991.



MONTGOMERY, Raymond A.. **As jóias de Nabuti**. [São Paulo]: Ediouro, 1985. pp. 121. (Coleção Escolha a sua aventura). Adaptação de Orígenes Lessa.

ONFRAY, Michel. **Teoria da Viagem**: uma poética da geografia. Trad. Sandra da Silva. Lisboa: Quetzal, 2009.

SCHALANSKY, Judith. **Atlas de islas remotas**: cincuenta islas en las que nunca estuve y las que nunca iré. Trad. Isabel G Gamero. Barcelona: Nordica Libros / Capitán Swing, 2013. 149 pp.

#### *com geografias*

BESSE, Jean-Marc. Cartographie et pensée visuelle: réflexions sur la schématisation graphique. Exposé présenté lors de la Journée d'étude "La carte, outil de l'expertise aux XVIIIe et XIXe siècle. 2006. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710/document>> Acesso em: 7 mai. 2017.

GIRARDI, Gisele. **Mapas desejantes**: uma agenda para a Cartografia Geográfica. Pro-Posições, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 147-157, set./dez. 2009

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

KITCHIN, Rob; PERKINS, Chris; DODGE, Martin. Tinking about maps. In: \_\_\_\_\_ (Eds.) **Rethinking Maps**. Routledge, 2009. [Consultado a partir de tradução não publicada de Gisele Girardi]

LUBIN, Augustin. **Mercure géographique ou le guide du curieux des cartes géographiques**. Paris: Christophle Remy, 1678. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=rwhDAAAACAAJ&pg=GBS.PP9>>

Acesso em: 17 mai 2017.

MACHADO, Maria Cristina Gomes. **Rui Barbosa**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. 140 p.: il. – (Coleção Educadores)

MARQUEZ, Renata Moreira. **Cidades em instalação**: arte contemporânea no espaço urbano. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2000.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis**: arte e conhecimento espacial. (Tese de Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2009.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. **Un sentido global del lugar**. Trad. Abel Albert e Núria Benach Barcelona: Icaria, 2012.

MOACYR, Primitivo. **A instrução e o Império**. Subsídio para a História da Educação no Brasil 1854-1888. 2º vol. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. pp. 221-396. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/a-instrucao-e-o-imperio-2-vol/pagina/221>> Acesso em: 18 ago. 2015.

NAME, Daniela. *Mapas invisíveis*. São Paulo: Caixa Cultural, 2011.

OLIVEIRA, Aldo Gonçalves de. **A cartografia e o ensino de geografia no Brasil**: uma olhar histórico e metodológico a partir do livro didático (1913-1982) / Mestrado Geografia da Universidade Federal da Paraíba (PPGG/UFPB) João Pessoa: [s.n.], 2010. 138 f. : il.

PREVE, Ana Maria Hoepers. Mapas, prisão e fugas : cartografias intensivas em educação. 2010. Tese (doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2010.

ROCHA, “A geografia escolar brasileira nos fins do século XIX: revisitando os pareceres de Ruy Barbosa de 1882” in *Ciência Geográfica*.

ROCHA, Genylton Odilon Rêgo da. **A trajetória da disciplina geografia no currículo escolar brasileiro (1838-1942)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

ROCHA, Genylton Odilon Rêgo da, “Delgado de Carvalho e a Orientação Moderna no Ensino da Geografia Escolar Brasileira”, **Terra Brasilis** [Online], 1 | 2000, Disponível em: <<http://terrabrasilis.revues.org/293>> Acesso em: 18 ago. 2015.

SANTOS, Douglas. **A Reinvenção do Espaço**. São Paulo: UNESP, 2002.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: EDUSP, 2004.

SEEMANN, Jörn. Arte, conhecimento geográfico e leitura de imagens: O geógrafo, de Vermeer. In: **Revista Proposições**, Campinas, V.20, n.3(60), p. 17-28, set./dez. 2009.

*com coisas outras*

ANTONIOLI, Manola. **Géophilosophie de Deleuze et Guattari**. Paris: L'harmattan, 2003. 268 pp.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGUINO. **A poética clássica**. 12. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. 114 pp.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 222-232.

BERGSON, Henri – **Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit**. Paris: Presses Universitaires de France, 1959. 281 pp.

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris: Editions de Minuit. 1990.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Antonio M. Magalhães. Porto: RES Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Image Mouvement Image Temps: Bergson, Matière et Mémoire**. Aula de 05/01/1981. Disponível em: <[www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)> Acesso em: 05 set. 2012.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobre o Teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. 5 vols.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 127 pp.

\_\_\_\_\_. **Khôra**. Campinas: Papyrus, 1995. 75 pp.

\_\_\_\_\_. **Márgenes de la filosofía**. 2. ed. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.

DESCARTES, René. **Discours de la méthode** : pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Paris : Fayard, 1987. 475 pp.

GALLO, Silvio. **Deleuze e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GALLO Silvio; ASPIS, Renata Lima. Ensino de filosofia e cidadania nas “sociedades de controle”: resistência e linhas de fuga. In: **Revista Proposições**, Campinas, V. 21, n. 1(61), p. 89-105, jan./abr. 2010.

GONZÁLEZ-MARÍN, Carmen. Jacques Derrida: leer lo ilegible. In: **Revista de Occidente**. Madrid, n. 62-63. jul. ago. 1986.

HALL, J. B. (ed.). **Metalogicon**. Turnhout: Brepols, 1991.

HOBBS, T. **O Leviatã**. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores).

HUME, David. **Tratado da natureza humana**: um tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. 2. ed. Trad. Déborah danowski. São Paulo. UNESP, 2009. 759 pp.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 5. ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. **Crítica da faculdade do juízo**. 3. ed. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

\_\_\_\_\_. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papyrus, 1993.

KUNIICHI, Uno. “Três problemas no nietzschianismo de Deleuze”. Trad. Suianni Macedo. In: MARQUES, Davina; GIRARDI, Gisele; OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de (orgs) **Conexões: Deleuze e Territórios e Fugas e...** Petrópolis / Campinas / Brasília: De Petrus et Alii Editora / ALB / CAPES, 2014.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga Neto. Belo-Horizonte: Autêntica, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. **A República**. 10 ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

PELLEJERO, Eduardo. **Mil cenários: Deleuze e a (in)atualidade da filosofia**. Trad. Susana Guerra. Natal: EDUFRN, 2014.

\_\_\_\_\_. Los juegos ardientes de la ficción: Foucault y la redefinición.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

*pelos lugares virtuais*

CLÁUDIA JAGUARIBE. **Sobre São Paulo**. Disponível em: <<http://claudiajaguaribe.com.br/obra/sobre-sao-paulo-2011/>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

CLÁUDIA JAGUARIBE. Entrevistas. Disponível em: <<http://claudiajaguaribe.com.br/obra/entrevistas-2014/>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

DOMÍNIO PÚBLICO. **A carta de Pelo Vaz de Caminha**. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/detalheobraform.do?select\\_action=&co\\_obra=17424](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/detalheobraform.do?select_action=&co_obra=17424)>. Acesso em: 18 jan. 2017.

EL PAÍS (Madrid). **La gaviota que robó una ‘GoPro’ y se grabó volando por las Cíes**: El resultado es este vídeo en el que verás el archipiélago a vista de pájaro. 2015. Disponível em: <[https://elpais.com/elpais/2015/07/15/videos/1436952113\\_916803.html](https://elpais.com/elpais/2015/07/15/videos/1436952113_916803.html)>. Acesso em: 16 out. 2016.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. NASA'S EARTH OBSERVATORY. (Ed.). **The Next Generation Blue Marble**. [ca 2005]. Disponível em: <[https://www.nasa.gov/vision/earth/features/blue\\_marble.html](https://www.nasa.gov/vision/earth/features/blue_marble.html)>. Acesso em: 28 janeiro 2016.

FECO HAMBURGER. **Neutrino**. Disponível em: <<http://www.fecohamburger.com.br/serie/artwork/neutrino/>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Artistas multimídia desvendam belezas e caminhos de são paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/tvfolha/2010/01/682978-artistas-multimedia->

[desvendam-belezas-e-caminhos-de-sao-paulo.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/multimedia-tvfolha/2010/01/682978-artistas-multimedia-desvendam-belezas-e-caminhos-de-sao-paulo.shtml)>. Acesso em: 30 jan. 2013.

SÃO PAULO MON AMOUR. **São Paulo mon amour**. Disponível em: <<http://www.saopaulo-monamour.com/>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

SUA LÍNGUA POR CLÁUDIO MORENO. **Sai aurélio, entra houaiss**. Disponível em: <<http://sualingua.com.br/2009/05/07/sai-aurelio-entra-houaiss/>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

TED. **Alejandro Aravena: my architectural philosophy? bring the community into the process**. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/alejandro\\_aravena\\_my\\_architectural\\_philosophy\\_bring\\_the\\_community\\_into\\_the\\_process](https://www.ted.com/talks/alejandro_aravena_my_architectural_philosophy_bring_the_community_into_the_process)>. Acesso em: 22 mar. 2017.

ZAUBER. Direção de Julius Neubronner. Intérpretes: Julius Neubronner. [S.l]: Deutsches Filminstitut - Dif, 1904. (1 min.), P & B. Disponível em: <<http://www.filmportal.de/video/julius-neubronner-zaubert>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

*pelas paisagens sonoras*

Legião Urbana. **Que País É Este | Que País É Este 1978/1987**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon Brasil, 1987. 1 disco sonoro (35 min), 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. Encarte interno.

VELOSO, Caetano. **O nome da cidade**. apud AGUALUSA, José Eduardo. **Um estranho em Goa**. Rio de Janeiro: Gryfus, 2010.



*“Seja o que for, era melhor não ter nascido  
Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,  
A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,  
A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair  
Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas  
[...]”*

---

<sup>1</sup> PESSOA, Fernando. A passagem das horas. *In*: \_\_\_\_\_. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 173-193.

Travessia, verão de 1989.

Caro leitor,

talvez, devêssemos lhe pedir desculpas pelos caminhos tortuosos que aqui lhe impingimos. Estamos seguras de que não foi fácil percorrer todas as linhas dessa estória, mas esperamos que lhe possa servir de consolo de que não foi mais fácil para nós escrevê-las. Às vezes, as palavras parecem ter vontade própria e, por mais que saibamos que isso não é, nem pode ser, verdade, a vontade delas parece sempre prevalecer. Sob tal aparente fato, subjaz, em realidade, a vergonha de nossa vontade timorata; de nossa postura vacilante advém a aridez da trajetória; de nossa evidente incapacidade de lhes fazer valer nossa vontade a nossa pouca coragem de lhes espremer a vida. As palavras não estão de nenhuma forma vivas antes que decidamos lhes fazer escapar algum sopro. Por vezes, quase nos faltou coragem. Toda essa estória, a qual se impõe à paciência daqueles que até aqui chegaram, é muito mais verdadeira que jamais pensamos que seria e possui muito mais de nós do que havíamos desejado. Teremos que lidar com o vazio que se segue. Ainda assim, sentimos no fundo que tudo o que dissemos é muito pouco. Mas assim o é. E não há nada que possamos fazer quanto a isso. Talvez ansiássemos, ao menos, por recuperar tudo o quanto ela tirou de nós, mas todo caminho é só de ida. Nem sequer podemos dizer que ela tenha vida por si mesma e, com isso, nos isentar de qualquer responsabilidade. Ela possui a vida que lhe fomos capazes de inspirar; que seja pouca só podemos lamentar. Só nos resta esperar e nos consolar que ela possa, por fim, vibrar.

Apesar disso, gostaríamos de dizer ainda algumas poucas coisas a mais sobre essa estória, as quais acreditamos que possam inspirar a condescendência de nossos leitores para com todas as peripécias dela. Antes de mais, todas as palavras dessa estória surgiram de algum modo, quase inexplicavelmente, das imagens na qual essa pesquisa se inspira e não o contrário. Se fomos longe demais daquelas que nos serviram como ponto de partida é porque nelas já habitavam todas as lonjuras. Fiéis aos escritos de Georges Didi-Huberman acerca das imagens em Aby Warburg, nos pusemos a olhar aquelas imagens dispostas em uma *mesa de trabalho*, pensando com elas os sentidos de lugar postos, indefinidamente, em deriva. Se buscávamos os sentidos espaciais em deriva – ou os que deslizavam, que oscilavam, que vacilavam, que bailavam – naquelas imagens foi menos porque o desejássemos e mais porque eram elas as multiplicidades de sentidos de uma singularidade: de um lugar que só podia ser único sendo múltiplo, de um lugar que só podia ser em devir. Se tais sentidos espaciais não são amplamente percebidos é porque a ciência prefere dissecar seu objeto de estudo com uma parcimônia controlada de um psicopata – é porque ela procura excluir todas possibilidades de erro –, e é porque as imagens clichês pedem muito menos de nós, e por isso nos sentimos menos intimidados diante delas –, é porque elas tentam excluir as possibilidades de fuga. Daí a importância das palavras que se esgueiraram naquelas mesas: surgiam na exata medida do olhar que permite às imagens se encontrarem com outras, aceitando os possíveis sentidos que tais encontros e desencontros desestabilizavam nos sentidos já conhecidos da cidade de São Paulo, das paisagens para as quais olhávamos e, por fim, das próprias palavras. Foi, possivelmente, num deslize que as palavras tomaram de assalto a estória, se tornando também protagonistas dessa desventura. Note-se, todavia, que algo de fatal acontecera aí: aquelas



palavras, cada uma delas, não ganharam sentidos novos – como se simplesmente pudessem adquirir novos figurinos; aquelas palavras ganharam ficções; em cada uma delas espreitavam, e ainda espreitam, narrativas. Nos olham de esgueira desde essas estranhas *mesas de trabalho* onde todo o mais é incerteza e errância; para além da fronteira da imagem conhecida e do espaço conhecido se fixariam outros limites, e depois outros e outros e outros e...

Gostaríamos ainda de dizer que nunca adotamos aqui a ideia de contar uma história, mas sim uma estória, mesmo que Aurélio – e tantos outros dicionaristas – nos garantisse que ambas eram a mesma coisa. Aqui elas poderão apenas assumir publicamente a intimidade de parentes distantes, a fim de não confundir os afazeres científicos tão asseados da primeira (expressa normalmente com o orgulho das letras em maiúsculo) com as razões de uma narrativa. Tudo o que não queremos aqui é fazer ciência; se pudemos ao menos narrar com paixão, é possível que já tenhamos conseguido produzir algum pensar. Cremos ter dito algures que privilegiamos o pensar ao conhecer, pois havia muito mais a descobrir daquele lugar “conhecido” chamado São Paulo. Acreditamos, igualmente, que muito temos dito sobre isso até agora, e não renovaremos tais afirmações para não fatigar nosso leitor já exaustivamente explorado. Almejamos acrescentar, no entanto, que tal distinção nos é mais que cara, e que a devemos ao trabalho da geógrafa Doreen Massey, quando ela distingue em seu idioma *history* e *story*, e define que o espaço só é possível como uma constelação de *stories-so-far*, um conjunto de encontros e desencontros de trajetórias. Desde então, surgiu-nos a vontade de começar com um “era uma vez...”. Com certeza esse foi, para nós, o verdadeiro começo. Elas não terminam, contudo, com “e viveram felizes para sempre”. Essas estórias não terminam senão com um outro “era uma vez...”. Foi de onde partimos, é

certo, mas, contraditoriamente, é também onde havíamos de chegar.

E aqui estamos, mesmo apesar de todos os riscos, apesar de tudo. De todos os escritores convocados ao longo das diversas seções foram, sem dúvida, Georges Didi-Huberman e Doreen Massey aqueles que permitiram abrir tudo o que depois se seguiu. O artifício foi equiparar metodologicamente dois domínios do pensar – o das imagens e o do espaço – tendo a plena consciência de que não se tratava de nenhuma equivalência teórica ou ontológica ou epistemológica intrínseca a cada um dos espaços do pensar individualmente. Poderíamos dizer, brevemente, que o objetivo metodológico respondia à necessidade de equiparar diferenças, de criar um sistema de diferenças no qual elas pudessem ainda ser *diferença*. Da mesa de trabalho com seus encontros e desencontros de sentidos das imagens (seus rearranjos e seus desarranjos, poderíamos igualmente dizer com a mesma propriedade) tentávamos passar para as constelações de trajetórias que são o próprio lugar. O lugar São Paulo, evidentemente, mas ao mesmo tempo, poderia ser de todo e qualquer *lugar* na medida em que buscávamos criar um dispositivo para o pensar *com* as imagens. Esse dispositivo era a palavra-paisagem. Não se preocupem que não renovaremos explicações e argumentos, apenas precisávamos pontuar essa questão.

Se o leitor teve a ternura de vir até aqui buscar, antes de mais, as chaves desse texto custoso, espero que elas lhe sejam úteis para percorrer as longas páginas que as antecedem. Ansiamos que elas possam alumiar os cantos obscuros nos quais as palavras foram mais ardilosas do que aquela que as tentava manejar. Se, todavia, o leitor optou por uma entrada furtiva, saiba que, apesar de tudo, não esperávamos outra coisa além disso; que o texto errante fizesse também

errar o leitor é talvez indício das potências de um pensamento nômade, para o qual nem a imagem, nem o espaço, nem as palavras são eternamente o que são. Se o incitamos à ilegalidade tanto melhor. Não lhe guardamos mágoa, e ansiamos de que não nos tenha rancor por não tê-lo avisado mais explicitamente onde guardávamos as chaves desse segredo. Tenho certeza que, depois de ler essas poucas linhas finais, sabe o quão pequeno era tal segredo e que, por isso, nos possa perdoar a nossa impertinência do desaviso. Além disso, que o leitor possa se sentir consolado com a confissão de que há diversos outros mistérios escondidos nesse texto que nós mesmas desconhecemos.

Uma palavra mais a Aurélio e tudo estará, enfim, terminado. Aurélio foi, ao longo de toda essa estória, o companheiro mais leal que poderíamos desejar. Infalivelmente, aceitou nossas dúvidas, duvidando conosco e, sobretudo, de nós; para assim nos alertar dos perigos da presunção que é saber. Ao aceitar ser nosso herói, mais vitoriano do que trágico, nos permitiu fazer dele um viajante expedicionário extraordinário – e que o leitor possa perdoar-nos, igualmente, a fraqueza dessa rima de mal gosto.

Saudações as mais cordiais,

A.

## Preâmbulo

(sem os quais nenhuma dessas histórias existiria)

*Sim, como sou rei absoluto na minha simpatia,  
Basta que ela exista para que tenha razão de ser.  
Estreito ao meu peito arfante num abraço comovido [...]*

**Aurélio de Holanda.** *(biogr.)* a ficção real na qual (re)existem as minhas línguas. **Banca.** *(s.f.)* substantivo coletivo de leitores sob o qual se abrigam Alexandre Filorde, Alik Wunder, Claudio Benito, Eduardo Pellejero, Silvio Gallo, Rosa Ceralols e Tereza Paes, aqueles a quem dizemos os mais sinceros obrigadas! **Carina Merheb.** *(biogr.)* as trocas que fazem a ideia de grupo de pesquisa ganharem muitos sentidos. **Carlos Geraldino.** *(biogr.)* a troca dos afetos pela geografia. **Cecília Geraldino.** *(biogr.)* a alegria da norma culta bem ajustada. **Cristiano Moinho.** *(biogr.)* as trocas que fazem a ideia de grupo de pesquisa ganharem muitos sentidos. **Eduardo Belleza.** *(biogr.)* a parceria das parcerias, a qual se chama sincera amizade. **Eduardo Pellejero.** *(biogr.)* leitor voluntário, que desde o início aceitou partilhar leituras e ideias. **Elena Cordeiro.** *(biogr.)* a vida que vive na vida. **Eugenia Vilela.** *(biogr.)* a beleza do pensar pungente e pulsante. **Evangelino Cordeiro.** *(biogr.)* o começo que (des)conheço. **Fapesp.** *(s.f.)* a expansão das possibilidades em forma de incentivo e financiamento. **Jeroci Cordeiro.** *(biogr.)* o começo como sucessão. **João Paulo.** *(biogr.)* a beleza dos enlaces raros. **José Arnaldo.** *(biogr.)* um dos começos. **Julia Oliveira.** *(biogr.)* as grandes trocas de pequenas experiências. **Julián Santos.** *(biogr.)* as horas de conversa sobre Derrida. **Lillian Black.** *(biogr.)* o tempo que passa nas coisas que ficam. **Lu Peixoto.** *(biogr.)* a minha tradução nas Letras que desconheço. **Madrid.** *(geog.)* as caminhadas tão infindáveis, que permaneço a caminhar. **Maria Aparecida.** *(biogr.)* as trocas que fazem a ideia de grupo de pesquisa ganharem muitos sentidos. **Miguel Maia.** *(biogr.)* os encontros de lonjuras que aproximam. **Olho.** *(s.f.)* substantivo coletivo de pesquisa de encontros e de desencontros extraordinários. **Paulo Macedo.** *(biogr.)* a vida que vive na vida. **Paulo da Mata.** *(biogr.)* intrincado percurso que me leva, constantemente, a temas inesperados. **Porto.** *(geog.)* os chuvosos inumeráveis encontros. **Rodrigo Castro.** *(biogr.)* acolhida em terras e pensares distintos. **Samuel Geraldino.** *(biogr.)* a coragem que me habita fora do corpo, o amor que me toma por dentro. **São Paulo.** *(geog.)* o que desafia. **Tales Frey.** *(biogr.)* a sorte dos encontros que nos mudam de trajetória. **Unicamp.** *(s.f.)* a universidade pública, gratuita e de qualidade, espécie ameaçada de extinção. **Wenceslao Oliveira.** *(biogr.)* o encontro de todos encontros.

# Puxadinhos

Em 2003, o arquiteto chileno Alejandro Aravena constata e descreve numa palestra, entre muitas outras coisas, a força construtiva e criativa que impulsiona o desenvolvimento das favelas. Por trás do aglomerado de casas, o arquiteto conseguia ver, e nos fazia ver, as linhas da própria vida que amarram e desapertam os destinos daqueles que ali ousam (r)existir. Cada casa era o traçado arquitetônico e urbanístico das forças que conformam o viver. Em bom português, chamamos as construções que assim proliferam, e se expandem como podem, pelo substantivo diminutivo **puxadinhos**. Apesar do tom de intimidade dessa palavra, muitas vezes, ela se revela bem menos afetuosa e muito mais engajada em esmorecer as potências que nesses gêneros de construções se abrigam. Era a essas potências que Aravena convocava os arquitetos a se juntarem. Inspirados pelo arquiteto evocamos, nessa seção, semelhantes potências de invenção e as intensidades de sua efetivação concretizadas por Aravena na construção das “half houses”; construímos até aqui metades-textos, metade de algo que não completamos (e que não pode se completar) – os textos selecionados a seguir são suas expansões naturais e necessárias, mas ainda aguardam as linhas de fuga do incondicionado, pois guardam potências construtivas que podem erguer outros puxadinhos. Não surgem para explicar o que não pôde ser explicado; no entanto, são partes que escapam (e insistem em escapar) àquela travessia iniciada por A. Depois de tanto tentarmos, sem sucesso, pensar a cidade, parece-nos justo que a sua força emergja nos textos-puxadinhos que se seguem. Almejamos impor a eles a mesma força que têm as outras metades das “half-houses” não projetadas por Aravena. Assim como nas casas persiste a força de uma ideia (de um projeto), aqui também, nesses textos, estão presentes as potências das metades que os antecedem, mas orientados por outros problemas e outras intensidades. Cada texto que se segue é, em medidas distintas, uma reflexão realizada a partir dos problemas e soluções que encontramos durante todo o percurso de olhar e pensar as imagens. Para compor as estratégias de escrever sobre as paisagens paulistanas, muitas questões, reflexões e apontamentos foram desenvolvidos, mas subjazeram na efetivação em cada uma das seções precedentes, mas figuram a seguir provisórios e inacabados, enfim, como **puxadinhos**.

### **Imagem diante do espaço: problemas iniciais**

*Escrevo perversões da verdade<sup>1</sup>.*

Propomos ensaiar algumas soluções para o problema que, dito de forma muito direta, poderíamos enunciar a partir da seguinte pergunta: como pensar a imagem diante do espaço? Colocar a imagem diante do espaço é uma estratégia – um artifício – e uma busca por abarcar o espaço quando a imagem o assombra. Se a sensação mais imediata, e quiçá mais comum, seja a de que o espaço se apresenta (ou se representa) na imagem – a isso, normalmente, chamamos paisagem –, a pergunta que enunciamos aqui é diversa; perguntamos acerca da imagem que vagueia o espaço. Aqui tomamos, inicialmente, imagem e espaço em suas amplitudes terminológicas e em suas mais amplas generalidades epistêmicas. Logo, tratamos de imagem em seu sentido mais abrangente mas, mais do que isso, a partir da condição de possibilidade de pensar como elas acontecem e funcionam. Por sua vez, o espaço nos interessa como algo que sucede, que nos sucede; necessitamos, portanto, perguntar, igualmente, acerca dos modos, meios e formas pelos quais acontece.

A experiência do lugar no espaço e a experiência do lugar na imagem não são análogas, pois guardam, evidentemente, peculiaridades intrínsecas ao pensar e à experiência de cada um deles. Isso é um fato conhecido mas, sabendo que espaço e imagem estão em permanente contato e atrito, talvez caiba ainda, e uma vez mais, que nos perguntemos por aquilo que os distingue e aquilo que os aproxima. Entre a paisagem e o lugar esgueira-se o real e a pergunta-assertiva (a pergunta que só aceita sim como resposta): aquela paisagem corresponde àquele lugar? A invenção da paisagem nos conta, precisamente, acerca do jogo entre a natureza e a imagem, o jogo da perseguição à analogia entre lugar e imagem – imagem essa que virá a se chamar paisagem. Esse jogo revela, no entanto, não a semelhança ou equivalência, mas “o trabalho que, sem saber, fazemos quando ‘vemos’ uma paisagem”<sup>2</sup>. O que é muito curioso é que a experiência do lugar real está sempre atrelada às experiências outras, ditas irreais, (as imaginadas, as pensadas, as fantasiadas, as refletidas...) que são tão ou mais reais que a primeira.

A experiência do lugar nos revela que “esse lugar” está permanentemente em determinação; experienciá-lo é estar disponível a seu inacabar. A experiência da imagem, por

sua vez, nos lembra que ver é um conjunto de valores, conceitos, ideias que ordenados também configuram a realidade (talvez, devêssemos já dizer de antemão: realidades). Cada uma dessas experiências nos conta muito mais coisas, dobras e desdobras dessas experiências sinteticamente apresentadas acima, que procuraremos refletir nas páginas que se seguem e que procuramos descobrir em todas aquelas que antecedem.

São as imagens potentes para fazer nossa imaginação espacial variar, deslizar e escapar às concepções espaciais estabelecidas? Ou é o espaço em fuga, variante e variável, que faz da imagem um instante fugaz da experiência do lugar, fadada a ser substituída, indefinidamente, por uma seguinte, ainda que a imagem seja mesma?

### **o dever imagem de um lugar: estórias de paisagem**

*o trabalho que, sem saber, fazemos quando “vemos” uma paisagem.*

O trabalho de paisagem. O trabalho da paisagem. A construção da paisagem. A invenção da paisagem.

São estórias das máquinas de inventar paisagem.

O espaço não se constitui pelas determinações dessa visão ordenada, mas a paisagem é a ordenação visível do espaço, pois “é sempre a ideia de paisagem e a de sua construção que dão uma forma, um enquadramento, medidas a nossas percepções”<sup>3</sup>. Pensar o espaço segundo outros parâmetros permite que possamos construir enquadramentos diversos mas, ao construirmos outras percepções a partir da paisagem, inventamos outras medidas para espacialidades outras. A invenção de paisagem é indissociável da invenção do lugar. Toda estória do trabalho de paisagem é a estória do lugar.

Antes de avançarmos nas perguntas sobre o espaço, todavia, acreditamos ser importante salientar, em breves observações, alguns aspectos acerca da noção de paisagem. A primeira delas, é que a palavra *paysage*, origem etimológica da palavra paisagem em português e na maioria das línguas de origem latinas, só apareceu na Época Moderna, designando um pedaço de terra que a vista pode abarcar<sup>4</sup>. Tal como salientou Anne Cauquelin: “autores confiáveis situam seu nascimento [da paisagem] por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda”<sup>5</sup>. Os dicionários mais antigos que conseguimos

consultar e nos quais encontramos o registro da palavra na língua inglesa datam de 1756 e 1768. Ambos apontam a origem holandesa do termo *landscape*. No *Dictionary of the english language* a definição do termo foi registrada nos seguintes termos: “ 1. a region, the prospect of a country; 2. A picture, representing an extent of space, with the various objects in it.”<sup>6</sup>. Entre 1330 e 1500, a palavra *paysage* não aparece listada na língua francesa, segundo o dicionário referente aos anos de 1300 e 1500 do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*<sup>7</sup>. Em 1762, a palavra já aparece registrada no dicionário da *Académie Française* com a seguinte definição: “Étendue de pays que l’on voit d’un seul aspect. [...] Il se dit aussi d’un tableau qui représente un paysage”<sup>8</sup>. Destacamos esses verbetes a fim de salientar o fato de que, desde o surgimento do registro do vocábulo, o termo aparece indissociável de duas ideias fundamentais: a primeira de que a paisagem é parte de um território recortado pelo olhar de um observador – a expressão usada nos diferentes dicionários do século XVIII destaca a ideia de uma extensão de território vista de um único ponto de vista –; a segunda, como um gênero artístico autônomo. Nos dicionários de língua portuguesa, em geral, sempre estão presentes ambas as ideias de forma precisa; segundo o dicionário *Aurélio* paisagem é: “1. espaço de terreno que se abrange com um lance de vista” e subsidiariamente “2. pintura, gravura ou desenho que representa uma paisagem”<sup>9</sup>. Desse modo, a palavra e as ideias a ela associadas estiveram, desde o princípio, em disputa entre a Geografia e a Arte, entre o lugar (conceito geográfico) e o visível (na sua manifestação estética através da Arte).

No entanto, é igualmente notável que o surgimento da palavra *paysage*, com as noções geográficas e artísticas a ela integradas, resultou no aparecimento de outros horizontes no pensar e outras possíveis imagens no pensamento<sup>10</sup>. Eis que a paisagem possui potenciais técnicos concretizados nas infindáveis possibilidades de dizer e de dar a ver o espaço através da arte e da ciência. Ao mesmo tempo, no entanto, a paisagem é uma potência que trama e enreda o real para além dos limites do real; criando outros reais, tão reais quanto inventados. Toda paisagem, ao se relacionar com o real, é, pois, também invenção do real. Como muito bem destacou Anne Cauquelin, desde a invenção da paisagem vemos o mundo na paisagem, mas vemos, igualmente, no mundo as ficções que as paisagens inventam. É interessante notar que a paisagem mantém uma estreita relação com o visível, com o que vemos e como o vemos. O que vemos e como o vemos nos diz como pensamos e, portanto, para pensar a



paisagem, importa como pensamos o espaço e a imagem. Assim, a ideia de paisagem só faz sentido se aceitamos sua dupla origem (geográfica e visível).

O estilo artístico conhecido como paisagem se difundiu como um tema pictórico autônomo a partir do século XVI. Conforme destacou Anne Cauquelin, a paisagem se consolidou enquanto estilo artístico mas também conformou um modo de relação com a natureza. Segundo a autora: “a paisagem fora pensada e construída como equivalente à natureza [...] uma prática pictórica que, pouco a pouco, ia dando forma a nossas categorias cognitivas e, conseqüentemente, a nossas percepções espaciais”<sup>11</sup>. Interessante notar que a paisagem não só almejou se equiparar à natureza como acreditou, em consequência, que era capaz de dar forma aos conceitos filosóficos que definiriam nossas percepções espaciais.

Interessa-nos pensar a relação entre a paisagem e a imaginação espacial como um exercício especulativo. A inspiração veio, muito concretamente – tanto para posicionar o problema quanto para pensar meios de encontrar soluções para ele –, da obra *Devant le Temps: histoire de l’art et anacronisme des images*<sup>12</sup>. À primeira linha dessa obra, Georges Didi-Huberman afirmava que: “sempre, diante da imagem, nós estamos diante do tempo” e apenas algumas linhas a frente perguntava: “mas de qual gênero de tempo?”<sup>13</sup> Por analogia, propomos colocar a imagem diante do espaço. Não posicionaremos o problema na mesma amplitude que o fez o autor; não pretendemos argumentar que sempre diante da imagem nós estaríamos diante do espaço, ainda que essa proposição nos pareça atinente, embora inquietante. Por ora, assumiremos apenas a proposição de que diante da paisagem estamos diante do espaço e que, conseqüentemente, é não só pertinente como inevitável a pergunta: mas qual gênero de espaço?

Podemos enunciar o problema que nos ocupa, *aqui*, de forma mais completa e direta da seguinte maneira: se consideramos a noção de espaço segundo um outro paradigma, distinto daqueles tradicionalmente aceitos, devemos aceitar outra constituição da relação entre imagem e espaço. Ou, dito de outra forma, traçar outra epistemologia ao problema espaço resulta, necessariamente, em traçar outra episteme para a relação entre espaço e imagem que se concretiza em tudo aquilo que entendemos pelo conceito de paisagem. Assumimos, evidentemente, como hipótese de trabalho que espaço e imagem estão coimplicados na paisagem. Principiemos, então, por ensaiar pensar: qual gênero de espaço?

Isto é assumirmos, antes de mais nada, a tentativa de pensar como as paisagens, inevitavelmente, (re)(des)inventam formas possíveis de pensar o *lugar*. Por um lado, as paisagens (re)inventam o lugar ao nos confrontarem com sentidos ainda não vividos, sentidos que descobrimos nelas e com os quais, inevitavelmente, passamos a intervir no lugar. Elas são encontros e desencontros com os lugares. É nesse sentido a nossa aposta em transver o lugar, para aludirmos à ideia de Manoel de Barros, que figura no título dessa pesquisa. O lugar visto pela imaginação é constituído também pelo pensar e sentir experimentado nas paisagens. Por outro lado, as paisagens (des)inventam o lugar, pois tornam impossível, ainda que pouco a pouco, ver o lugar por si mesmo, pois ver o lugar significa tomá-lo enquanto paisagem, ou seja, tomá-lo a partir de um “conjunto de valores ordenados em uma visão”.

Isso porque em uma paisagem o que vemos não é o lugar, ainda que sempre vejamos um lugar singular. O paradoxo é que numa imagem assombram muitos lugares ainda que, a cada vez, cada um deles seja sempre singular. Não se trata de um lugar que sucede a outro; não se tratam de fases, estágios ou camadas de uma singularidade. Só existe lugar enquanto singularidades coetâneas; por isso nos interessam tanto as imagens. Por fim, parece que nelas *singularidades*, sempre e inevitavelmente, só podem existir enquanto *multiplicidades*. A grande questão inquietante é: apenas nas imagens o lugar singular é multiplicidade?

A despeito de nossas inclinações de pensar as paisagens a partir de parâmetros espaciais já definidos, elas nos empurram e empurram e empurram e... a pensar *espaço* que não se deixe delimitar por definições. A variação, no entanto, (não) está na imagem. O espaço é um conjunto de relações em arranjos, em desarranjos e em rearranjos permanentes, não são as imagens que o fazem como conjunto de trajetórias; mas como parte da experiência espacial, o modo do pensar das imagens são o desacostumar de toda e qualquer permanência.

### **Ciência, conhecimento, conceito, imagem: lugares no senso-comum**

*autores confiáveis situam seu nascimento...*

Em seu prefácio à edição brasileira de *Pelo Espaço*, Doreen Massey dizia que “o argumento fundamental deste livro é que importa o modo como pensamos o espaço; o espaço

é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes”<sup>14</sup>. Esse procedimento da autora coloca em relevo que os conceitos possuem trajetórias nem sempre tão visíveis. Mas, mais do que isso, coloca em dúvida tudo aquilo que acreditamos saber sobre espaço. Suas dúvidas nos fazem considerar, igualmente, que o modo *como* pensamos configura as esferas de *ação* do pensamento. Por isso, Massey não poderia iniciar seu livro com uma constatação diferente desta: “me convenci de que não só os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes, mas também que, talvez, fosse produtivo pensar sobre o espaço de maneira diferente”<sup>15</sup>. A consequência mais arraigada a essa conclusão é que sempre será necessário pensar por outros caminhos quando perdemos repetidas vezes “os debates políticos porque os termos não se adaptam ao que estou querendo [nós queremos] dizer”<sup>16</sup>. No mesmo sentido, Didi-Huberman nos lembraria, repetidas vezes, que as perguntas epistemológicas importam sim, pois importa, tanto quanto saber o que são as coisas, saber como as pensamos<sup>17</sup>.

Do mesmo modo, interessa saber a que “conhecimento”, a que “ciência”, a que “conceito” combatemos. As perguntas epistemológicas importam tanto, precisamente, por elas nos obrigarem tanto a criar outras maneiras de pensar, quanto a investigar por quais caminhos as pensávamos até então. As perguntas epistemológicas são também aquelas que explicitam os percursos políticos inerentes as nossas escolhas; são elas que nos levam, inevitavelmente, ao reformular e a resistir ao que pode ser o pensar e o conhecer. Claro está que há uma Ciência estabelecida que relega a outras apenas o lugar diminuto, ao lugar de invalidez ou ao lugar da impertinência. Mas a Ciência mudou, assim como a História... Existe de fato uma ciência impertinente e conceitos despertencidos, através do quais pensar é mais do que conhecer; ou com os quais conhecer é mais do que *possuir* um conjunto de coisas, mas se permitir ser atravessado por elas.

Tantas vezes os sentidos de conhecer sejam esticados – e continuam a se esticarem – tantas vezes, no entanto, voltam a encolher nos lugares do senso-comum ou nos lugares onde os jogos políticos correspondem a outras regras, respondem a outros interesses. É nesse lugar que a imagem só produz conhecimento por representação. É também nele que o espaço espera que a História (com seu tempo histórico) atue. É na escola que o conhecimento se guarda empilhado e no livro didático que as imagens (quase sempre fotográficas) são prenes

de legendas. Claro, que não é sempre assim, pois justamente a realidade está aí para nos demonstrar que conhecer não é um território firme onde se possa ficar.

### **Fazer deslizar o espaço: geografias entre Massey e Derrida**

*importa o modo como pensamos o espaço*

Principiamos por destacar uma série de afirmações acerca do espaço que nos propõe Massey através das quais a geógrafa traçou considerações acerca do espaço como *um processo*, como *um conjunto de múltiplas trajetórias*, como *uma constelação de estórias-até-agora*. Tais expressões visam apontar a necessidade e os caminhos para uma outra imaginação espacial, pautada na heterogeneidade, na coetaneidade, na relacionalidade, na multiplicidade – palavras também adotadas por Massey. A própria autora destacou que a adoção dos termos heterogeneidade e multiplicidade evocava o pensamento de autores como Henri Bergson, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jacques Derrida. E, de fato, ao longo de sua obra, diversos aspectos das proposições desses autores aparecem com a finalidade de ajudá-la a pensar uma outra imaginação espacial, segundo a qual o espaço não fosse nem imóvel, nem reduzido à representação. Segundo ela, com a adoção dessas noções que, inevitavelmente, provocaram diversas controvérsias, ela procurou ressaltar “a existência coetânea de uma pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de estórias-até-agora”<sup>18</sup>.

No que diz respeito ao pensamento de Jacques Derrida, a geógrafa dedicou o quarto capítulo de *Pelo Espaço* à desconstrução e à espacialização a esta relacionada, uma das noções fundamentais do pensamento de Derrida. Além disso, outros apontamentos sobre algumas de suas proposições e questões aparecem ao longo do livro, tecendo inclusive críticas quanto às implicações de seu pensamento à questão da espacialidade. Assumimos o desafio de pensar a imaginação espacial que nos propõe Massey a partir do pensamento de Jacques Derrida acerca da multiplicidade e da diferença. Assim, propomos inicialmente esmiuçar as questões e os problemas levantados e analisados por Massey acerca de algumas noções do filósofo. No referido capítulo, Massey procurou articular aspectos importantes acerca das consequências de um pensamento espacial construído a partir da *desconstrução* – destacando em especial os problemas centrais que a autora colocava à sua própria reflexão – discorrendo,

fundamentalmente, acerca da noção de espacialização. Nesse sentido, destacou a divergência entre Derrida e Houdebine, pois “as características desse embate filosófico são muito relevantes para uma imaginação alternativa do espaço”<sup>19</sup>. A principal dificuldade, segundo a geógrafa, que a noção de desconstrução e a noção de espacialização (pensada a partir da primeira) impunham à imaginação espacial residia na negatividade – e esse é o teor da profícua discordância entre Derrida e Houdebine – originada pelo foco dado por Derrida à ruptura, à desarticulação, à fragmentação.

Massey reconheceu a necessidade e a coerência, no âmbito do pensamento de Derrida, da adoção da desarticulação como estratégia fundamental, que tinha por finalidade desfazer a clausura resultante da noção de *estrutura*. Porém, no caso do pensamento espacial, perdia-se, argumentou ela, a existência coetânea – aposta fundamental de Massey para pensar o espaço e o lugar – e as implicações políticas que tal imaginação espacial viabilizava ao considerar o espaço como um conjunto de trajetórias coetâneas. Massey ressaltou que a *desconstrução* era “incapaz de gerar um reconhecimento do espaço como a esfera da multiplicidade coexistente”<sup>20</sup>. Nesse sentido, a autora identificou que pela “rejeição da negatividade, em sua ênfase na afirmação, que a linha filosófica Spinoza-Bergson-Deleuze tem mais a oferecer para repensar o espaço”<sup>21</sup>. Ela voltaria a citá-los mais à frente, a fim de reforçar esse argumento: “é mais difícil chegar da desconstrução àquele entendimento do mundo como devir, como a criação positiva do novo, que é tão central às filosofias de Spinoza-Bergson-Deleuze”<sup>22</sup>. Por outro lado, a *desconstrução* e a operação da espacialização se associavam de forma indissociável – apontou Massey a partir de uma citação de Derrida – à temporalização. A manobra era traiçoeira, salientou a autora, pois:

é particularmente difícil mudar a imaginação espacial a partir de uma incumbência que visa romper a suposta integridade de estruturas espaciais rumo a uma coreografia espaço-temporal generativa sempre em movimento, quando a própria noção de desarticulação de estruturas tem sido, tão frequentemente, traduzida como a desarticulação *do* espaço *pelo* tempo<sup>23</sup>.

Ao mesmo tempo em que viu rondar o perigo de um discurso capaz de aniquilar o espaço pelo tempo, a geógrafa identificou outra ameaça igualmente problemática: a *desconstrução* havia se preocupado intensamente com o textual e a escritura – tendo em vista que fora desse horizonte que tinham se constituído os fundamentos da reflexão acerca da noção de diferença em Derrida – e resultava na proposição “o mundo é como um texto”<sup>24</sup>. A

conclusão de Massey é de que seria possível chegar à questão “por outro ângulo” a partir do qual se poderia “demonstrar *não* que o mundo (espaço-tempo) fosse como um texto, mas que um texto (mesmo no sentido mais amplo do termo) fosse, simplesmente, como o resto do mundo”<sup>25</sup>. Essa mudança de ângulo seria particularmente importante, tendo em vista a constatação e o combate de Massey para evitar “a tendência, que existe há tanto tempo, de subjugar o espacial ao textual”<sup>26</sup>. Indiscutivelmente, a noção de devir, de criação positiva, segundo a qual aquilo que se modifica continua a ser o que é se liga instintivamente a uma imaginação espacial como processo, ao espaço em permanente movimento, entendido como uma coreografia de trajetórias orientadas pelo acaso, feita de encontros e desencontros – o que, sem nenhuma dúvida, justifica a identificação feita por Massey da consonância dessa imaginação espacial e o pensamento Spinoza-Bergson-Deleuze.

Ainda assim, as críticas evidenciadas por Massey apesar de pertinentes, não cessam as perguntas que o pensamento de Derrida coloca ao espaço. Na obra de Massey não há menção a uma obra de Derrida intitulada *Khôra*, que pode apontar algumas contribuições relevantes aos problemas levantados pela autora, bem como para nossa pergunta inicial<sup>27</sup>. Destacamos essa obra de Derrida em particular por considerá-la, em certa medida, como uma reflexão dedicada ao espaço. O filósofo optou por não traduzir o termo *Khôra* devido, justamente, ao que poderíamos chamar de ausência de definição. Sem estender muito a descrição do texto, destacamos que Derrida procurou nessa obra investigar o termo *Khôra* e seus desdobramentos para o pensamento a partir de um texto platônico, *Timeu*, apontando que o termo grego possuía sentidos de localização, posicionamento, receptáculo, lugar.

O que nos interessa ressaltar, todavia, acerca desse texto de Derrida é, principalmente, o seu argumento de que *Khôra* apareceria no texto platônico como um paradoxo e como uma indeterminação: nem sensível nem inteligível. Não avançaremos nos desdobramentos dessa perspectiva ao longo do texto de Derrida, tampouco nos desenvolvimentos que o filósofo empreende no âmbito de seu pensamento filosófico mais alargado; optamos tentar de pensar quais as consequências de uma imaginação espacial pautada no paradoxo e na indeterminação. Parece-nos que tal caminho nos permitiria abandonar as dificuldades apontadas por Massey acerca das questões da espacialização e da desconstrução para nos concentrarmos nas noções de multiplicidade e de heterogeneidade, amplamente destacadas pela autora ao longo de toda sua obra. Se a multiplicidade e a

heterogeneidade aparecem muito bem resolvidas nos capítulos seguintes da obra de Massey, cabe perguntar porque insistirmos em requalificar o debate entre o pensamento da geógrafa e aquele de Derrida. No entanto, assumimos que há nessa conjunção uma potência a ser explorada para pensarmos o espaço nas suas conexões com a paisagem. Entre as definições e conexões propostas no pensamento geográfico pautado na multiplicidade de Massey, o espaço e o lugar se configuram como variação. O espaço, por um lado, “perde” a sua fixidez de superfície e o lugar, por outro, “perde” o seu isolamento e a pequenez de sua heterogeneidade. Note-se que falar em “perda” só é possível se adotamos certa ironia.

O espaço, assim pensado, não possui qualquer determinação, nem sensível nem inteligível, nem material nem formal; recebe todas as determinações, mas não possui qualquer uma que seja. Estabelece-se como uma alteridade radical, como diferença. Interessante notar que Massey escreveu uma ressalva ao termo diferença, pois ele poderia “produzir pressuposições sobre alteridade (mas que não é ao que quero chegar)”<sup>28</sup>. A decisão de usar cautelosamente o termo diferença é, sem dúvida, mais do que justificável, por ele trazer diversas conotações que apontam para a noção de simples distinção – que não corresponde à noção de diferença, segundo os filósofos Bergson, Deleuze, Guattari e Derrida. Em Derrida, apareceu uma ideia de alteridade radical concretizada no termo *différance* (que ele grafava com A, aproveitando a homofonia na língua francesa dos fonemas grafados com en e aqueles com an), a fim de transpor para a própria palavra os problemas da diferença enquanto alteridade radical e, ao mesmo tempo, como a abertura ao diferir, ao divergir. O diferir da *diferença* é em Derrida a recusa de um pensamento orientado pelo pensamento ontológico, pelas categorias e pela definição de propriedades que constituiriam os entes<sup>29</sup>. Configura-se, desse modo, a noção de multiplicidade. Noção presente também em Bergson, Deleuze e Guattari – como Massey destacou.

A multiplicidade é, portanto, dentro da perspectiva do pensamento de Derrida, mais que uma possibilidade de variedade; é o entendimento de que somente existem diferenças. Para Derrida, tais diferenças resultam em variação infinitas que impedem a remissão, a correspondência, entre o múltiplo e o uno – ou seja, escapam ao pensamento do múltiplo como fenômeno derivado de uma essência ontológica do uno. O sentido provém, então, da articulação de diferenças, e não da correspondência entre um originário e sua ocorrência empírica. O sentido é um processo, um reenvio divergente. Pensar uma imaginação

espacial como *différance* talvez seja a possibilidade de indeterminação a partir da qual o espaço não se submeteria às categorias e – consequentemente, aquilo que podemos chamar de espaço (ou de lugar, ou de paisagem) não assumiria um dado conjunto de propriedades, não se adequaria a certa identidade. O espaço não é um conceito e não se submete a uma ontologia. Ironicamente, Derrida vai fundamentar a indeterminação do espaço a partir de um texto platônico.

De volta às considerações de Massey acerca da espacialidade, talvez possamos sugerir uma relação entre as articulações das diferenças que propõe Derrida e “o princípio de heterogeneidade coexistente” – a expressão é recorrente na obra de Massey –, que seriam intrínsecas ao espaço. Massey afirmou precisamente o “espaço como a esfera de uma simultaneidade dinâmica, constantemente desconectada por novas chegadas, constantemente esperando por ser determinada (e portanto, sempre indeterminado) pela construção de novas relações”<sup>30</sup>. Cabe salientar a opção de Massey por adotar expressões como princípios, esfera, imaginação espacial, em vez de assumir a tarefa de nos propor um conceito de espaço, pois a multiplicidade prevê articulação, conexão, processo; prevê, igualmente, imprevisibilidade, variação e devir.

Massey não discorreu detalhadamente em seu texto acerca da multiplicidade e da diferença, da indeterminação do espaço, e, sobretudo, de sua indecidibilidade a partir da obra de Jacques Derrida. Todavia, parece que a opção da geógrafa por expressões como processo e trajetórias entrelaçadas, por exemplo, para as quais ela aponta incessantemente aspectos de sua imprevisibilidade e indeterminação, aproximam sua imaginação espacial de noções do pensamento de Derrida como suplemento e restituição. Derrida afirmou que a restituição sempre acrescenta sentido, mas não sentido próprio (o sentido da essência geral das coisas), mas um sentido fantasmagórico, que corresponde apenas a algo que não está lá.

Todo pensar, segundo essa concepção, é um suplemento, um acréscimo, uma restituição de sentidos divergentes. O sentido é diferença, articulação, multiplicidade de trajetórias e, por isso, difere, diverge, adiando permanentemente toda determinação, protelando todo pensar que não seja fantasmático. Talvez essas duas noções sejam um meio de evitar a preponderância do textual sobre o espacial que Massey identificou no pensamento de Derrida. O mundo é como um texto, pois os sentidos que lhe atribuímos são arranjos e



articulações, tais como as palavras articulam os sentidos num texto. Mas o texto é como tudo no mundo, pois o texto é um encontro e desencontro de trajetórias.

### **Espaço diante da imagem : problemas iniciais**

*uma simultaneidade de estórias-até-agora*

Durante certo tempo ponderamos se deveríamos considerar a imagem diante do espaço ou o espaço diante da imagem. Em princípio consideramos que a imagem diante do espaço nos permitiria pensar “qual gênero de espaço?”. Pareceu então necessário que em algum momento fosse considerado igualmente a pergunta “qual gênero de imagem?”

Ainda a partir da inspirada pergunta de George Didi-Huberman citada acima, havíamos de ressaltar algumas outras aproximações dos seus modos de proceder com os nossos. A imagem diante do tempo, tal como ele aspira pensar, pauta-se numa ideia de tempo, num gênero de tempo histórico, que só é pensado pelo autor através das imagens. Note-se que ele busca pensar as formas de um saber visual – “uma forma sábia de ver” dirá em outra obra –, logo, trata-se de pensar como as imagens constroem uma História pautada num tempo anacrônico<sup>31</sup>. A historiografia da arte que Didi-Huberman encontrara em Aby Warburg era, portanto, fundada numa temporalidade divergente do tempo histórico estabelecido pelas diferentes teorias da História. É sem dúvida esse proceder de Didi-Huberman que move nossas perguntas acerca do espaço e da imagem.

Se até aqui procuramos pensar um outro gênero de espaço – capaz de dizer algo acerca de tudo que a noção habitual não é capaz de contar –, nem linear, nem extensivo, nem superfície, nem plano, nem estável, cabem, necessariamente, alguns apontamentos sobre outro gênero de imagem que possibilitem outros modos de pensar o saber visual. O pensar das imagens aponta, para Didi-Huberman, outra gênero de tempo histórico; para nós, sinalizam, enfaticamente, outra gênero de espacialidade. Em nosso caso, o saber das imagens descortina o espaço *como um conjunto de múltiplas trajetórias, como um conjunto de estórias até aqui.*

### **Fazer deslizar a imagem: atlas, recortes e cartas de tarô**

*uma forma sábia do ver.*

Outro gênero de imagem corresponde a outros meios do saber das imagens; um pensamento transversal a partir da imaginação. “Para saber é preciso se imaginar”. Assim escreve Didi-Huberman na primeira linha de uma de suas obras<sup>32</sup>. Estranha associação que nos propõe pois, afinal, não é verdade que todo saber procura justamente distanciar-se das imprecisões e imprevistos da imaginação?<sup>33</sup> Talvez não.

O que o autor indica é que o pensar é também povoado de imaginação, pois pensar é também, por vezes, “imagear”<sup>34</sup>. Então, obviamente, é o caso de nos perguntarmos que tipo de saber Didi-Huberman está nos sugerindo construir. Um que possibilite às imagens assumirem a centralidade na ação do pensar, sem dúvida. Mas também um que seja capaz de, diante do impensável e do inimaginável, tomar para si a função de criar outros limites para o próprio pensar e para o próprio imaginar. O autor, ao parafrasear Hannah Arendt, destaca que, se o holocausto era algo impensável, que escapava aos limites da justiça e da política, era porque a justiça e a política deveriam se repensadas<sup>35</sup>. É precisamente quando algo não se deixa apreender em sentido e em significado, quando cria a desrazão, é que desponta a criação de outros devires possíveis para a existência. O pensamento imaginado re-existe na imagem.

As possibilidades do *pensar imageado* ou do imageado *pensar* apontam os devires, aberturas de sentidos no ser mundo do mundo, potentes em cada imagem. Apenas podemos pensar e inventar sentidos para aquilo que é estranhamento. Os laços que prendem o imaginar, essa criação de devires imagéticos (ou imaginários), ao pensar *estão* e *são* nos indivíduos. E imaginar um mundo que *devem* é também criar para si um outro devir.

Como, então, pensar o espaço diante da imagem? Procuramos, até aqui, estabelecer possíveis respostas para qual gênero de espaço estamos a considerar, descrevendo e problematizando uma imaginação espacial segundo a qual o espaço é uma multiplicidade de trajetórias e uma articulação de diferenças. Nesse sentido, pensar as coimplicações entre espaço e imagem significaria, portanto, sempre diferença, tendo em vista que o espaço não é definido com base em categorias, mas sim pela sua potencialidade de estar sempre aberto e de estar em determinação.

Pensar condições de possibilidade para o “espaço como processo”, como “constelação de estórias-até-aqui”, resultaria, então, em transportar para a imagem a impossibilidade de remitência entre um originário e um fenômeno derivado. Se o espaço não

está definido, não há correspondência possível entre ele (fora da imagem) e uma imagem que o represente. É a própria ideia de *representar* que deixa de fazer sentido. Logo, a imagem não pode explicar ou descrever o espaço. Além disso, a imagem não pode ser reduzida ao espaço. O lugar figurado numa paisagem não é capaz de lhe dar plenamente sentido, de limitar os sentidos que a imagem pode assumir. Por fim, é a própria ideia de *explicação* que deixa de fazer sentido.

As imagens, todavia, não devem ser pensadas como menos potentes em criar diferença. Benjamin, por um lado, as chamou de dialéticas, como um meio de salientar a profusão de sentidos das imagens e da nossa impossibilidade de estancar o processo pelo qual elas divergem<sup>36</sup>. Para ele, as imagens carregavam a ambiguidade, sendo sempre eficazes em escapar à captura pela explicação e pela significação. “A ambiguidade [era] a aparição em imagem da dialética”, escreveu ele – de uma dialética sem síntese, logo associada à ideia de imagem na qual habitam heterogeneidades em divergência, ou em *différance*, se quisemos adotar a expressão de Derrida<sup>37</sup>.

Aby Warburg, por outro lado, ao experimentar colocar lado a lado as imagens em *Atlas mnemosyne*, encontrou semelhante devir divergente das imagens<sup>38</sup>. Nesse destino ambíguo, as imagens assumiam, incessantemente, sentidos aos quais já não correspondiam àqueles que lhes podíamos atribuir *a priori*. Cada imagem resultava num trânsito de sentidos em porvir. A primeira constatação de Warburg modificava completamente aquilo que se esperava das imagens; não havia um significado ou explicação para uma imagem. Mas a constatação que viria a seguir era contundente: o atlas evidenciava que, na travessia de sentidos entre as várias imagens, a própria imagem entrava em devir. Didi-Huberman destacou com precisão que *Atlas Mnemosyne* era “[...] uma coleção de imagens para mostrar *como agem as imagens*, e como, ao agir, **chegam a abalar a própria linguagem**”<sup>39</sup>. E acrescentou em seguida que o pensamento das imagens de Warburg estava: “[...] alicerçado numa busca de verdade [...] que transgride as fronteiras do saber e do olhar, do discurso e da imagem, do inteligível e do sensível. Mas que, por isso mesmo, transgride também os modelos canônicos, deterministas, da própria explicação”<sup>40</sup>.

É o pensar por montagem que nos apontava Warburg, no início do século XX, com seu atlas e a sua biblioteca. Do mesmo tipo é o procedimento de invenção de uma *Terra Sonâmbula*, cuja personagem “ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhado em

geografia da saudade.” Tentar existir, para Virgínia, só era possível através da imaginação, na montagem e desmontagem do fio da vida – assim: “[...] sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes recortava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passado dentro do presente”<sup>41</sup>. De tanto imaginar, Virgínia re-existe num outro mundo e num outro tempo. País (in)existente, no qual se desenrolam as experiências espaciais da portuguesa Virgínia nas imagens. É das imagens que transbordam para sua vida a força da experiência do lugar.

Aquelas fotografias são “máquinas narrativas” tais como as cartas dos baralhos de tarô com as quais Italo Calvino, ao longo vários anos, montou e desmontou narrativas. Em sua experiência de criar máquinas narrativas os baralhos de tarô, um medieval e outro renascentista, se disponibilizavam de formas muito diferentes às vontades da história. Para além das “dificuldades nas operações pictográficas e fabulatórias”, o que a nos interessa salientar são as ligações entre as imagens, o trânsito de sentidos que enlaçam uma na outra<sup>42</sup>. A obra de Calvino, demonstra de forma exemplar caminhos possíveis para os sentidos das imagens, de forma que possa inclusive se converter num arranjo ordenado de uma mesa de tarô. Ao mesmo tempo que seu experimento pictórico e fabulatório alcança o êxito em um baralho, fracassa incessantemente no outro, indicando não que as conexões de sentidos são limitadas, mas que, ao contrário, as imagens sempre estendem fronteiras nos vínculos que estabelecem com as imagens com as palavras e com o mundo.

Máquinas narrativas, estratégias de fabulação para através das imagens contar o lugar. São essas as inspirações que buscamos em Couto e Calvino. As passagens de sentidos entre imagem e espaço garantem e reafirmam o caráter potente do espaço, assim como da imagem devir e ser, portanto, disseminação de sentidos. A imagem diante do espaço implica acréscimo e invenção. O espaço diante da imagem implica corte e montagem. O conhecimento por montagem, ressalta Didi-Huberman:

corresponde a uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e a uma estética exposta ao perigo da disparidade. Desconstrói, pela sua própria exuberância, os ideais de unidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral. É uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda.<sup>43</sup>

Pensar o espaço como multiplicidade demanda pensar a imagem também como multiplicidade; logo, a paisagem que se constitui, precisamente, no atravessamento do espaço

na imagem difere, diverge, escapando para a indecidibilidade. A epistemologia do espaço como processo, como constelação de histórias-até-aqui, conforme fundamenta Massey, transporta para a paisagem a impossibilidade de remitência entre um originário e um fenômeno derivado. A paisagem não pode, portanto, ser a representação de um espaço de terreno, tampouco um ponto de vista de um certo momento deste espaço, pois as noções de processo e de alteridade radical não condizem com o entendimento de um conjunto de variedades que, somadas, poderia nos permitir encontrar um todo. A multiplicidade de trajetórias não estabelece uma relação parte/todo, mas sim um princípio de devir da diferença.

Por fim, acreditamos poder afirmar, a exemplo das posições teóricas e, conseqüentemente, políticas assumidas por Massey e Didi-Huberman, que, nos combates para pensar a paisagem para além da mera representação de um lugar, da representação de um espaço de terreno, o espaço importa sim – e que pensá-lo de maneira diferente deve corresponder também a outros modos de pensar a imagem. Considerando tal coimplicação, a possibilidade de um pensamento acerca da paisagem passa a ser atravessada pelos aspectos teóricos que consideramos naqueles dois campos do conhecimento – a saber, espaço e imagem. Ambos, enquanto campos de saberes distintos, estão submetidos, mais que a definições conceituais, a uma episteme que se preocupa em pensar as possibilidades do próprio conhecimento do espaço e da imagem.

Colocar a imagem diante do espaço é, em certa medida, uma pergunta acerca dos modos pelos quais o espaço pode configurar imagem, bem como pelos modos que a imagem pode constituir espaço. Desse modo, assumimos que, se o *espaço* se desloca, devemos deslocar a *imagem*. O modo pelo qual pensamos espaço e imagem modifica as formas possíveis de pensarmos suas coimplicações, suas relações e, conseqüentemente, os agenciamentos das potências da paisagem. Talvez isso seja um modo de devolver a paisagem ao seu lugar inicial: devolvê-la exatamente àquele “entre” imagem e espaço; àquele lugar perdido quando da constituição dos saberes disciplinares da Arte (e da História da Arte) e da Geografia. Lugar em disputa. Intervalo que cada disciplina procurou, se não apagá-lo, empalidecê-lo. Devolvê-la ao lugar em disputa é um meio de devolver a paisagem à multiplicidade, à diferença e ao político.

Na paisagem não há senão invenção – há apenas articulações. A paisagem arrasta sentidos em porvir que fazem encontrar imagens e lugares estranhos. Escrever sobre paisagem

talvez só seja possível sem ser clausura da imagem no lugar e do lugar na imagem, sem encerrá-la num significado imóvel e estéril. Paisagem aqui foi (e será) o encontro das trajetórias possíveis do *espaço* e da *imagem*; assumidos como espaços do pensamento. Nesse sentido, tomamos a paisagem a partir daquilo que ela faz bailar no interior do *espaço* e da *imagem*.



<sup>1</sup> COETZEE, **O mestre de São Petersburgo**. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 180.

<sup>2</sup> CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 16.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>4</sup> Entre 1330 e 1500, a palavra *paysage* não aparece listada na língua francesa, segundo o dicionário do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. V.: <<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/paysage>> Acesso em: 26 mai 2016. Em 1762, a palavra já aparece registrada no dicionário da *Académie Française* com a seguinte definição: “Étendue de pays que l’on voit d’un seul aspect”. Cf.: <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicollook.pl?strippedhw=paysage>> Acesso em: 26 mai 2016.

<sup>5</sup> CAUQUELIN, Anne. *op. cit.*, p. 33.

<sup>6</sup> JOHNSON, Samuel. *Dictionary of the English Language*. Dublin: W. G. Jones, 1768.

<sup>7</sup> Cf.: <<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/paysage>> Access on: May 26 2016.

<sup>8</sup> Cf.: <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicollook.pl?strippedhw=paysage>> Access on: May 26 2016.

<sup>9</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1018

<sup>10</sup> Cf. AZEVEDO, Ana Francisca. **A ideia de paisagem**. Porto: Figueirinhas, 2008 e CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.*

<sup>11</sup> *Idem*, p. 7

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.* p. 9.

<sup>14</sup> MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p. 15.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.*

<sup>18</sup> MASSEY, Doreen. *op. cit.* p. 33.

<sup>19</sup> Massey discorre ao longo de grande parte desse capítulo acerca de uma entrevista entre Derrida, Houdebine e Scarpetta, intitulada “Posições”, título que se estenderia a uma obra que reúne outras duas entrevistas. Cf.: Derrida, 2001, p. 45-114 e MASSEY, Doreen. *op. cit.* p. 86.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>23</sup> *Idem*, . p. 88.

<sup>24</sup> Derrida, em uma entrevista a Carmen González-Marín, afirmaria: “he tratado de mostrar por qué, reestructurar este concepto de texto y generalizar-lo sin límite, hasta el punto e no poder seguir oponiendo. Como se hace normalmente, bien el texto a la palabra, o bien el texto a una realidad — eso que se denomina ‘realidad no textual’— Creo que esa realidad *también* tiene la estructura del texto; lo cual no quiere decir, como me han hecho decir alguna vez, que todo lo real esté simplemente encerrado en un libro” (González-Marín, 1986, p. 166.).

<sup>25</sup> MASSEY, Doreen. *op. cit.* p. 88.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>27</sup> DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Campinas: Papirus, 1995

<sup>28</sup> MASSEY, Doreen. *op. cit.* p. 33.

<sup>29</sup> Os tradutores de Derrida para o português têm adotado o termo *diferança* como tradução de *différance*.

<sup>30</sup> MASSEY, Doreen. *op. cit.* p. 160.

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. O olho da história 3. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013. p. 11.

<sup>32</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. p. 08.

<sup>33</sup> Nesse sentido, Paul Ricœur aponta que, na tradição ocidental da Teoria do Conhecimento, “l’imagination, prise en elle-même, est située au bas de l’échelle des modes de connaissance, sous le titre des affections soumises au régime d’enchaînement des choses extérieures au corps humain” [...] A imaginação, tomada em si mesma, está situada na parte inferior da escala dos modos de conhecimento, sob o título de afecções submetidas ao regime de encadeamento das coisas exteriores ao corpo humano. RICŒUR, Paul. **Mémoire, histoire et oubli**. Paris: Pholio, 2000. p. 5. [Tradução nossa]. Pelo percurso da escala dos modos de conhecimento de que nos fala Ricœur, encontraremos a imaginação no fim da sequência começada no pensar, que atravessa a memória e, por fim, vai ao encontro da imaginação.

<sup>34</sup> A etimologia de *imaginar* nos leva quase que diretamente à palavra imagem. Cf: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. p. 305.

<sup>35</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. p. 38.

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. **El París de Baudelaire**. Trad. Mariana Dimápolus. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>38</sup> WARBURG, Aby. **Atlas mnemosyne**. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

<sup>39</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. p. 234.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 238.

<sup>41</sup> COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 75.

---

<sup>42</sup> CALVINO, Ítalo. **Castelo dos destinos cruzados**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 155.

<sup>43</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.* p. 13.